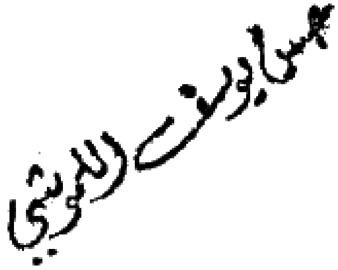
د. سُليمان حسن سعد زيدان

المؤثراتُ التُّراثيَّةُ في الإبداعِ الشِّعْري في لِيبيَا

الهيئة العامة للثقافة
GENERAL AUTHORITY FOR CULTURE



المؤثراتُ التُّراثيَّةُ في الإبدَاعِ الشِّعْري في لِيبيَا

د.سُليمان حسن سعد زيدان

المؤثراتُ التُّراثيَّةُ في الإبدَاعِ الشِّعْري في لِيبيَا

(1957- 2000م)

الهيئة العامة للثقافة
GENERAL AUTHORITY FOR CULTURE

د.سُليمان حسن سعد زيدان

المؤثراتُ التُّراثيَّةُ في الإبدَاعِ الشِّعْري في لِيبيَا

الطبعة الأولى : 2018 م

رقم الإيداع المحلي: 2018/336

رقم الإيداع الدولي: 9789959-25-924-0

دار الكتب الوطنية بنغازي - ليبيا

هاتف: 7165022.21821+ - بريد مصور 4843580-21821+

ص.ب: 75454 - طرابلس Email: almosgb@yahoo.com

بسم اللّه الرّحمن الرّحيم

﴿إِنَّمَا إِلَهُكُمُ اللَّهُ الَّذِي لا إِلَهَ إِلاَّ هُوَ وَسِعَ
كُلَّ شَيْءٍ عِلْمًا﴾

صدق اللّه العظيم

سورة طه، الآية 98

الإهداء

للمرءِ صِلاتٌ ترسِّخ علاقته بالوجود، فتكون بمثابة امتداد العروق في الأرض، المُوصِلة إلى ما يُقِيمُ أودَ بقائها، ويضمنُ ديمومة نضارتها. ويُمثِّلَ إهداءُ خلاصة العمل المضني خيرَ دالٍّ على عمق الصِّلة، وتواتر عُرى التَّواد وتجدُّد وثاقها مهما تقدَّم الزَّمن، وعَلَتِ المكانة، ولهذا فإنَّ بِرَّ ذوي الاستحقاق الإنساني والشَّرعي والشُّعوري بحسن صحبتي وإكرامي، يلزمني بأن أهدي ثمرة هذا الجهد إلى:

- أمي، ثمَّ أمي، ثمَّ أمي، ثمَّ إلى روحِ أبي الذي كان يرجو لي أن أكون – بإذن الله – ما أنا اليوم كائنه.

- وطني الذي لو كان لي أن أغزل ودِّي له حبًّا وقربًا؛ لنسجت للشَّمس منه وشاحًا، وللأرض ثوب عُرس.

- زوجي النبيلة: قوَّامة الدُّجى، صوَّامة الضُّحى، الطَّاعمة رحمة ومودَّة، الكاسية سَكنًا وحفظًا.

- أبنائي: زينة حياتي، ومنتهى عاطفتي.

- مَنْ ودِّي لهم كزبد البحر كثرة ودوامًا، إخوتي الأعزاء.

- من علمني حروفًا حتى غدوتُ في محراب البيان كلمة؛ الأستاذ الدكتور: الصَّيد محمد أبو ديب.

الشُّكر والتَّقدير

كبيرةٌ هي الألفاظُ، عظيمةٌ هي المعاني، غنيةٌ هي التراكيبُ المُنتَجَة في رَحِم البيان، لكنَّها وبالرُّغم من عِظَمِ قَدْرِها غَيرَ أنَّ صفاتها قد تَقْصُرُ، وقُدْرَتَهَا قد يَطالُهَا العَجزُ، وَمَكَانَتُها حَتمًا سيَعْرُوهَا الدُّنو، إذا ما وظِّفتْ لوصْفِ أولي الفَضلِ، وأُعْملتْ في الثَّناء على أرْبابِ الصِّلة الحَمِيمَةِ، وذِكْرِ قَدْرِهم؛ ليس لأنَّ قِيْمَتِهَا قد نَالَ مِنْها وَهنٌ حَتَّى انْدَثَرَتْ وخَفَتَ بَرِيقُها؛ وإنما لأنَّها آثَرَتْ الانْزِوَاءَ خَجَلاً وحَياءً، لإقْرَارِهَا بَأنَّ المَسَخَّرَة لإعْلاء قَدْرِهم يفوقُونها قَدْراً ونُبلاً، وغِنىً فَوقَفَتْ دُوْنَ شَأنِهَا، وتَيَقَّنَتْ أنَّ مَدى سُمُّوِهَا لا يَرْقَى لشُمُوْخِ هَامَاتِهِم السَّامقةِ، ورَجَّحَتْ فِي ذَاتِهَا أنَّ الضَّالعَ لَنْ يَبْلُغَ شَأوَ الضَّلِيع.

ولمَّا كَانتِ الكَلماتُ هي وَسِيلة التَّعبيرِ عمَّا نكنُّ لكُمْ من التَّقديرِ والتَّوقيرِ، فَقَد اقتبستُ لها من بريقِ محاسنِهم قَبسًا، وكللتُهَا به لتَسموَ إلى سُمُوِّهمُ، لبُلوْغِ الغَايَةِ الأسْمى: إكبارُ مَنْ نُقَدِّرُ ونَحْترِمُ، وإجْلالُ مَنْ نعزُّ ونُجِلُّ، والإحْسَانُ لمِنْ بَادَرُوا به، وأعني:

- د. يوسف محمد فتحي عبد الوهاب
- د. سليمة حسن زيدان
- أ. خالد إبراهيم فضيل
- أ. جمعة سعيد الفاخري
- أ. ياسين عثمان جادالله

- عبد الله أحمد لامين

- أنور الشِّريف لامين

- الموظفين بمكتبة كلية الآداب والعلوم طبرق

- الموظفين بالمكتبة العامة طبرق

- الموظفين بالمركز الثقافي طبرق

الرُّموز المستخدمة في البحث لغرض الاختصار:

تح = تحقيق

تر = ترجمة

م = مجلد

ج = جزء

ص = صفحة

إص = إصدار

د.د = دون دار نشر

د.ط = دون رقم طبعة

د.ت = دون تاريخ للطبعة

* = للإشارة إلى خطأ، أو ذكر بيانات.

مُقدِّمة

تلُزم فاعلية الشِّعر وما يحمل من قيمة تأثيرية في نفس متلقيه الحرص على تذوِّقه بما يكفل التَّجاوب مع القيمة، والتَّناوب مع الشَّاعر في الأداء والتَّلقي، وهو ما يكسبه القدرة على التَّفريق بين حَسَنه ورديْئه، وفي الحين نفسه ترتيب درجات المُستحسن المقبول، كما تلزم المختص بدراسته، المتصدر لسبر عالمه اللامتناهي من التِّقنيات والمؤثرات بالإلمام بآليات التَّحليل والنَّقد التي تمكنه من الوقوف على مضمونه، ورصد معانيه كما تشفُّ عنها الصُّور الشِّعريَّة عبر الألفاظ والإيقاعات التي يسعى الشَّاعر - بالاتكاء عليها - إلى إبداع نصِّ شعري مؤثر، بخلق تآلفات متناغمة بينها.

ولم يكن الشِّعر على اختلاف مذاهبه، وعلى مرِّ العصور التي نسب إليها، بمنأًى عنِ الزَّمن؛ فالكلمة التي تشكِّلُ المادةَ الخامَ للأدبِ لا تخلو من الفعل المسند إلى زمن، والتُّراث مخزون الماضي في ذاكرة الحاضر الذي يلجأ من فيه، وبخاصة الشُّعراء إلى استحضاره واغتنام ما فيه من قيم فنيَّة – لا ريب - في أنَّها مؤثرة في حركته. وحيث إنَّ للزَّمن قيمته في المكوِّن الفني للبناء الشِّعري؛ فهو – أيضًا- ذو تأثير في تكوينه القيمي الذي تتفاوت أنماطه ودرجاته من حين لآخر عبر الأحداث النَّاشئة في بيئة الشَّاعر أولاً، وما يترتَّبُ جرَّاء هذه الأحداث من انعكاسات تؤسس للتَّجربة الشُّعوريَّة ثانيًا. ومن هذا المنطلق جاء اختياري للبحث في هذا الموضوعِ الموسوم بـ (المؤثرات التُّراثيَّة في الإبداع الشِّعري في ليبيا 1957-2000م). لقد كان للأحداث السَّابقة لهذه الفترة أثرٌ فيها، ومن ثَمَّ

انتقل الأثر إلى الإبداع الشِّعري، فقد تمخَّض عن صراع الليبيين مع الغزاة الطَّامعين إيلاء الأمم المتحدة اهتمامًا بقضية ليبيا، تُوِّج بصدور قرار الأمم المتحدة عام 1949م، بشأن استقلال ليبيا الذي أعلن عنه في عام 1951م، وهذا ما شكَّل إرهاصات انتعاش المد الإبداعي من جديد بعد أن شهد تأثُّرًا سلبيًّا بالممارسات القمعية للمغتصب أدَّى إلى انخفاض مدِّ الحركة الأدبيَّة في ليبيا بعامَّةٍ في الفترة السَّابقة لقرار الاستقلال مباشرة، ولا يعني هذا نفي وجودها؛ وإنما قياسًا بالكمِّ والبروز، فلقد صدر في هذا التَّاريخ (1957م) أكثر من ديوان (أحلام وثورة) للشَّاعر (علي صدقي عبد القادر)، و(الحنين الظامي) للشَّاعر (علي الرقيعي)، وكان ذلك بداية انطلاقة لإصدارات شعريَّة كثيرة بدأت بديوان (رياح في المدينة) للشَّاعر (عبد الحميد المجراب) عام (1961م)، وديوان (بعد الحرب) للشَّاعر (حسن صالح) عام (1962م)، وديوان (شاعر الوطن الكبير: الفترة الثَّالثة) للشَّاعر (أحمد رفيق المهدوي) عام (1962م)، وديوان (الرَّكب التَّائه) للشاعر (حسن السُّوسي) عام (1963م) ... إلخ.

والشُّعراء وهم يبحثون عمَّا يُقيمُ تأثير إبداعهم في المتلقِّي يلجؤون إلى التُّراث بصنوفه كافةً. ينهلون من معينه، ويسخِّرون قيمته الفنِّية والتَّأثيريَّة العالية؛ ليقينهم بأنَّ فيه من الخصوبة ما يوفِّر لهم صلات أكبر بينهم وبين المتلقِّي الذي يشاركهم التَّراث عينه سواء في الدَّاخل (وهو المستهدف الأول)، أم في الخارج.

ولقد سبق أن تناولت دراسات الشِّعر الليبي، وطرقته من جوانب عدة لكنها قصرت عن هذا الجانب الذي يعالجه هذا البحث، ولم أجد – حسب ما مكنني بحثي وإطلاعي – دراسة وافية غطَّت هذا الجانب المهم في الشِّعر الليبي

المعاصر من حيث علاقته بالتراث، ومدى تأثره به، والوقوف على الكيفية التي تعامل بها الشُّعراء مع هذا المؤثر الفاعل في صنوف الأدب كلِّها، وفي العصور الشِّعريَّة جميعها، وإبراز مدى تأثير التُّراث في إبداع الشَّاعر الليبي في هذه الفترة (1957 -2000م). لذا رأيت ضرورة تغطية هذا القصور آملاً أن يكون التَّوفيق لي حليفًا، فأضيف للمكتبة العربيَّة مادة علميَّة جديدة ومفيدة، ويكون فاتحة لدراساتٍ أُخر، وقد كان هذا سببًا من أسباب اختيار الموضوع. بالإضافة إلى محاولة معرفة فاعليَّة التَّحول التَّاريخي النَّاتج عن أثر الحدث السِّياسي في الشِّعر الليبي، وكذلك الإسهام في منح الشِّعر في ليبيا حقه في الانتشار والذيوع من خلال تبيان ملامح الإبداع الشِّعري في ليبيا؛ لينال حقَّه في الحظوة أسوةً بما في البلدان العربيَّة الأخرى، مضيفًا بذلك دراسةً للدَّراسات السَّابقة للحركة الشِّعريَّة في ليبيا، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

- **الاتجاهات الوطنية في الشعر الليبي.** بحث تقدَّم به (محمد الصادق عفيفي) إلى كلية (دار العلوم – جامعة القاهرة) في عام 1962م، ونال عنه درجة الماجستير. وقد تطرَّق فيه للحياة الاجتماعية والسياسية في ظل الحكم التُّركي، والاحتلال الإيطالي، والإدارة البريطانية، وبيَّن تأثيره على تقوية الشعور الوطني الذي صاغه الشعراء الليبيون في قالب أدبي ليكون سلاحًا فعَّالاً ومؤثِّرًا.

- **الشِّعر الليبي الحديث مذاهبه وأهدافه.** بحث نال عنه (عبد المولى البغدادي) درجة (الدكتوراه) من كلية (اللغة العربيَّة – جامعة الأزهر) عام 1971 م وقد كانت محدَّدة بمرحلة زمنية بدأت ببداية الحرب العالمية الأولى، فدرست بدايات النمو الفكري الأدبي في ليبيا، وصلة هذا النمو بالمدارس الأدبيَّة – ولا سيما – الكلاسيكية، وكان تركيز هذه الدراسة – في الغالب – على تراجم عدد من الشعراء، وعقد المقارنات بينهم، واختصَّت بالشعراء الأوائل.

- **المدرسة الكلاسيكيَّة في الشِّعر الليبي.** بحث نال عنه (الصيد محمد أبوديب) رسالة (الماجستير) من جامعة (عين شمس) في العام 1393 هـ- 1973 م، وقد تناول الباحث فيه البدايات التقليدية للشعر الليبي الحديث، والحركة الثقافية والتَّعليمية وأثر المساجد والزوايا فيها، وتأثير الحكم التركي عليها، ثم تناول الخصائص الفنية للمدرسة الكلاسيكية، وخصائصها الفنية في الشعر الليبي وما تأثرت به من عوامل داخلية وخارجية، وتناول ـ أيضًا ـ ملامح التطوُّر في الشعر الليبي من حيث الشكل والمضمون، والتجربة الشِّعريَّة، والنزعات الوطنية والقومية والإسلامية، وصورة المجتمع الليبي في إطار الشعر الكلاسيكي، وختم ببيان علاقة الشعراء الكلاسيكيين في ليبيا بغيرهم، وتأثرهم بشعراء النهضة .

- **النَّزعة القومية في الشِّعر اللِّيبي منذ الاحتلال الإيطالي إلى الوقت الحاضر.** بحث تقدَّم به (طاهر عمران عبد الله) إلى كلية (الآداب بجامعة عين شمس) عام 1394 هـ- 1974 م ونال عنه درجة (الماجستير)، وتناول فيه مقومات الشعر الليبي في مطلع القرن العشرين، ودور الزوايا والصِّحافة والبادية في وضع أسسه، والحالة الثَّقافية إبان الغزو الإيطالي، ثم تطرَّق إلى بدايات الشعور الوطني والقومي والأحداث التي غذت هذا الشُّعور كإنشاء الجامعة العربيَّة ومأساة فلسطين والوحدة العربيَّة وغيرها، وختم بدراسة فنية تناولت المعاني والمضامين، والصورة والخيال الشعري.

- **الشِّعر الحر في ليبيا دراسة في اتجاهاته وخصائصه.** بحث تقدَّم به (عوض محمد الصالح)، ونال عنه درجة (الدكتوراه) من كلية (الآداب جامعة الإسكندرية) عام 1417 هـ- 1997م.

وقد تتبع فيه الباحث المسارات العامة التي حدَّدت أشكال القصيدة العربيَّة وجعلها مدخلاً لمعرفة اتجاهات الشِّعر الحر في ليبيا، وعلاقة الشُّعراء الليبيين برواد الحركة في الوطن العربي من خلال استعراض بعض النماذج الشِّعريَّة التي توضح هذا التأثير، ولم يغفل عنِ الدراسات النَّقدية التي مهَّدت لهذه الحركة، ثم تناول بعض القضايا الوطنية والقومية والإنسانيَّة التي عالجها الشعراء، وأغلب النماذج من بدايات الشِّعر في ليبيا.

- **الاتجاه الديني والقومي في شعر أعلام الجهاد الليبي في العصر الحديث 1835 – 1960**م. بحث نال عنه (أحمد الميداني) درجة (الدكتوراه) عام 1999 – 2000 م، وتناول أثر الأتراك والإيطاليين في إضاعة التراث الليبي والعبث به. وما قام به بعض الشعراء. منهم: سليمان الباروني، وأحمد الشارف، وأحمد الفقيه حسن، وأحمد رفيق المهدوي، وإبراهيم الهوني، وإبراهيم الأسطى عمر، وغيرهم من دور في إعادة هذا التراث وتحفيز النَّاس، وكذلك ربط المجتمع الليبي بأمته العربيَّة.

- **الحركة الشِّعريَّة في ليبيا في العصر الحديث (بداياتها – اتجاهاتها – قضايا – أشكالها – أعلامها)** بحث نال عنه (قريرة زرقون نصر) درجة (الدُّكتوراه) من كلية (الآداب في جامعة عبد الملك السعدي بتطوان) عام 2000م. وتناول فيه الحياة العامة في ليبيا، والبدايات والعوامل المؤثرة في الشِّعر الليبي، والاتجاهات، والأغراض، والأشكال الشِّعريَّة في ليبيا.

- **قضايا التَّشكيل في الشِّعر الحر في ليبيا 1960 – 1992**م. بحث نال عنه (ساسي سعيد رمضان) درجة (الدكتوراه) من كلية (الآداب - جامعة القاهرة) عام 1419 هـ1998م، وخصَّ به دراسة (الشعر الحر) في فترة زمنية محدَّدة،

وركّز – في الأساس – على الدراسة الفنية إذا ما استثني التَّمهيد الذي تناول فيه الباحث تطوُّر الشِّعر في ليبيا بمنظور المدارس الأدبيَّة والنقدية.

وهناك دراسات أخرى تناولت الشِّعر في ليبيا، أذكر منها الآتي:

- **علي صدقي عبد القادر شاعر الشباب** للكاتب (نجم الدين غالب الكيب)، وتناول فيها حياة الشاعر ونتاجه الشعري.

- **صور من الشِّعر اللِّيبي المعاصر 1972م**، للشاعر (خالد زغبيه) ودرس فيها بعض شعراء الواقعية في ليبيا مثل: علي الرقيعي وحسن صالح وعلي صدقي عبد القادر.

- **حلم الثورة في الشِّعر الليبي 1980م**، للكاتب (فوزي البشتي)، عبارة عن كتيِّب ضمَّنه القصائد التي حلم أصحابها بالثورة وتنبَّؤوا بها.

- **عطر الأرض والناس في الشِّعر اللِّيبي المعاصر**، للأديب (معين بسيسو) وتناول فيه حركة الشِّعر الليبي الحديث من خلال بعض النماذج الشِّعريَّة لبعض الشعراء أمثال: علي الرقيعي ومحمد المطماطي وغيرهم، وقد اعتمدت الدراسة على مصادر قليلة ومحدودة أثرت في طريقة الطَّرح أهميتة.

وبما أن طبيعة الموضوع تحدِّد نوعيَّة المنهج الذي يعالجه؛ فإن البحث في تناوله لقضية المؤثِّر في الإبداع الشِّعري الليبي يسير على منهجية الاستقصاء والوصف والتَّحليل، التي غايتها إزالة الإبهام عن دواعي هذا التوظيف للتراث في العمل الشعري، التي نفترض أن تكون ناتجة؛ إما عنِ التأثير القوي للشخصيَّات التُّراثية وكذلك الأحداث؛ وإما عمَّا يعانيه الشَّاعر في معايشته لواقعه، وعدم رضاه عنه، الأمر الذي اضطره إلى استدعاء مخزونه التُّراثي بشخصيَّاته وأحداثه (الشَّعبيَّة، والدِّينية، والتاريخيَّة، والأدبيَّة) لملء الفراغ الزمني. لذا استهدف البحث الكشف عن أسباب هذا التأثير ودوافعه، ومدى

فاعليته في النص الشعري، وكيفية تناوله، وهل للحالة النفسية للشَّاعر علاقة أوجبت الاستعانة بالموروث للتعبير عن إحساس تكوَّن عنده؟ ويكون هذا بدراسة الموروث في بعده الاجتماعي الذي يرتبط ارتباطًا وثيقًا، بالدين والأدب والتاريخ، لنقف في النهاية على أنماط المؤثرات، وإبداعات الشعراء الذين تأثروا بها. وتقوم على الإقرار بالمبدأ القائل: ليس هناك من حقيقة راهنة في حد ذاتها، وهذا ما يستوجب إخضاع أي رأي للنقاش والتحليل والتصنيف، وهذا ما يجعل البحث يتوخى الدِّقَّة في اختيار المعلومات والاقتباسات، وكذلك في اختيار النصوص وتحليلها للوقوف على نمط العلاقة التي أوجدها الشاعر بين نصه والنصوص التراثية من خلال معرفة ماهية المؤثر وأسباب التأثير لتشكل الفكرة الكاملة عن الموروث ومدى الأثر الناتج عنه، أي الذي يتجلى في نتاج المتأثر (الشاعر) وهذا ما يجعل من أهدافها – أيضًا- الوقوف عند النص الشعري للشاعر الليبي والكشف عن مكوناته الفنية ومرجعياته الفكرية، ومحاولة التقريب بين المرسل (الشاعر) والمتلقِّي (القارئ) بتفتيت الإبهام الناجم عن توظيف التراث، وتقريب القارئ من النص (المُتَلَقَّى) بتزويده ببعض العناصر التي تشكل آلية الغوص في أعماق النص الشعري، واستكشاف آثاره.

لقد وقفت في هذا البحث الموسوم بـ (المؤثرات التُّراثيَّة في الإبداع الشِّعري في ليبيا)على استقراء ما في النَّص الشِّعري في ليبيا من تأثر بالتراث، وإبراز درجة التأثير وأنواعه، بالاطلاع على كيفية التَّأثير النَّاشئة عن توظيف الشَّعراء للتراث بشكليه المحلي والعربي والعالمي، وحيثيات هذا التَّوظيف من التَّعبير بالموروث، أو التعبير عنه، وبيان أنماط المؤثرات التي وجد الشعراء أنفسهم في معينها، ووجدوا فيها ما يعينهم على بلوغ مآربهم بالكشف عن تجاربهم

الشُّعورية، أو تجارب الآخرين التي فرضت نفسها على الشُّعراء بما تحمله من شحنات نفسيَّة ذات قدرة على اختراق أعماقهم، وزلزلتها.

ولقد كان الاعتداد بتاريخ كتابة القصيدة ونشرها الأول، لا بتاريخ نشرها في ديوان، أو في المجموعة الكاملة للشَّاعر، انطلاقًا من أنَّ الحكم على الشيء يرتكز – غالبًا – على مبرِّرات حدوثه ودواعيه في حينه، حيث إنَّ الزَّمن كفيل بتغيير درجة الارتباط الوجداني بالأشياء، وكذلك درجة رد الفعل التي تخفت كلما تباعد زمن الحدث – ولاسيما – في المآسي والنكبات، كما هو الشأن أيام نكسة 67 واليوم. لا يمكن أن يكون تاريخ النَّشر في ديوان معيارًا للدراسة؛ لأنَّ الإبداع في ذاته لا يخضع للمعايير السِّياسيَّة، أو المادية التي قد تؤخر نشره .

يتناول هذا البحث المؤثرات التُّراثيِّة التي شكَّل وجودها في الإبداع الشِّعري في ليبيا ظاهرة واضحة تطلبت تحديد مدى جدواها في بناء القصيدة، وأثر ذلك في طرح الفكرة، وكيفيَّة إيصالها للمتلقي، وقد تطرَّق لمجمل هذه المؤثرات في أربعة فصول، بدءًا من المؤثر الدِّيني الذي كان عنوان الفصل الأول وقد تمَّ تناوله من خلال مبحثين أساسين هما: القرآن الكريم، والسُّنَّة النَّبويَّة؛ أمَّا الفصل الثَّاني فقد خُصِّص للمؤثر التَّاريخي عبر الوقوف على المُستدعى من التَّاريخ سواء أكان الاستدعاء للشخصيَّات، أم للأحداث التاريخيَّة. ويتناول الفصل الثَّالث المؤثر الأدبي بطرح أثر الشخصية الأدبيَّة، ودراسة التَّناص بين النَّص الشِّعري وغيره من النُّصوص الشِّعريَّة، أو النَّثرية ومنها: الأقوال المأثورة، والحكم، والأمثال، لبيان حاجة الشَّاعر لهذا التَّوظيف، ومدى توفيقه في ذلك.

ويقف البحث في فصله الرَّابع على مواطن التَّأثير للموروث الإنساني العام المتمثل في الأساطير، وما لها من وجود ذي تفاعل في ذاكرة الشَّاعر، وكذلك في ذاكرة المتلقِّي لارتباطها الوثيق ببدايات تكوين الفكر البشري، ومحاولات

تفسير محيطه وعلائقه. وكذلك الموروث الإنساني الخاص بمحيط الشَّاعر الليبي وبيئته، وانتمائه، وثقافته المحليَّة، والمتمثل في السِّيرة الشَّعبيَّة، والحكاية الشَّعبيَّة، والأمثال الشَّعبيَّة، والأغنية الشَّعبيَّة، ويمكننا أن نضيف إليها ما نسميه: قصيدة البيت الواحد الشَّعبيَّة (غنَّاوة العلم)، والغاية من ذلك تتبع سير الشَّاعر لمعرفة أهمية ذلك له، ودرجة نجاعته في تأطير هذه الأهمية، والنهج الذي انتهجه للتأثير فينا تأسيسًا على تأثره الخاص. لذلك فإن المنهج الوصفي وعلاقته بالتقصي والاستدلال، يعين في استكشاف بواطن الحركة الشِّعريَّة في ليبيا، ومنها الفترة المحدَّدة لهذه الدراسة، ومدى نجاح الشَّاعر في اغتنام القيم التي يفيض بها التراثي الإنساني بصنوفه كافةً، ومدى مقدرته على توظيفها التَّوظيف الفني الأمثل الذي يبرز فاعلية النَّص الشِّعري في المتلقِّي.

ومن أبرز ما واجه هذا البحث من مشكلات، صعوبة الحصول على المصادر (دواوين الشُّعراء) وبخاصة القديمة منها، ولم أستطع تجاوز هذه المعضلة إلا بالاستعانة بالمكتبات الخاصة.

وتأتي قضية عدم فاعليَّة الحركة النَّقدية في ليبيا، وهو ما ترتب على ذلك من قلة الدِّراسات لتشكِّل صعوبة أخرى تثقل كاهل أي باحثٍ يتصدَّى لدراسة الشِّعر في ليبيا، مع أنَّه بدأ التنبه لهذه القضيَّة وبخاصة في البحوث الأكاديميَّة.

تمهيد

تميَّزت الأمة العربيَّة بميراث عظيم حفر لها اسمًا في قلب الوجود الإنساني، ليظل ساطعًا، ماضيًا وحاضرًا، ومؤشِّرًا قويًّا على عظمتها، وقوة تأثيرها في صيرورة الحياة الإنسانيَّة، وبنى لها كيانًا مهيبًا كالطَّود الشَّامخ.

والشِّعر ذو تأثير نفَّاذٍ في العاطفة الإنسانيَّة، كما أنه أساس التأثير في العقل الذي لن يخلو من تأثير العاطفة مهما كانت درجة صلابته. فمن منَّا لم يؤثر فيه شعر الخنساء في رثاء أخيها صخر، ومن منا لم يستثر قول امرئ القيس عقله وعواطفه لتذكار الطلل ولواعج الحب والفراق، ومن منَّا لم تجرُّه قصائد عنترة إلى ميادين الفروسية والقتال، ومن منَّا لم يتعاطف مع مجنون ليلى، وكُثيِّر عزة، وجميل بثينة، وابن زيدون، وعروة، والشنفرى وغيرهم.. وما تأثرنا بهؤلاء إلا بدافع تأثير التُّراث في نفوسنا بوصفنا متلقين لهذا الجنس الأدبي الراقي. فإذا كنَّا متلقين عاديين قد تأثرنا به في نمط سلوكنا وحركة شعورنا وأنماط تخاطبنا؛ أفلا يكون التأثير فيمَنْ وهبوا ملكة الإبداع الشعري أكبر؟ ألا يشكل لهم منجمًا غنيًا يحوي أنفس الجواهر وأكثرها بريقًا، ومعينًا لا ينضب، يسقي أفكارهم وينمي معانيهم ؟. بلى؛ فالاستعانة بالقيمة الوجدانية المختزلة في التراث تثري الغاية التي وظفت لأجلها، لقدرتها الفائقة على الجذب والإقناع بفعل الرابط الحسي بين الوارث والموروث أيًّا كان نوعه، وبما يحمل من دوال وثيقة الصلة بمدلولاتها المقابلة لها في ذاكرة المتلقِّي" لأن المعطيات التراثية تكتسب لونًا

خاصًّا من القداسة في نفوس الأمة ونوعًا منَ اللصوق بوجدانها، لما للتراث من حضور حي ودائم في وجدان الأمة[1]".

والشُّعراء عندما يلجؤون إلى هذا النَّبع الصَّافي لا يفعلون ذلك نوعًا منَ الطلاء أو لونًا من العبث، أو لمجرَّد اجترار ما ساقه الأولون لعقد صلة ما دون مبالاة بقيمتها؛ إنما غايتهم استحلاب مشاعر المخاطب، وفي هذا ضمان الوصول إلى المطمح المبتغى ارتكازًا على حجم الوسيلة، حيث إنَّ " الشاعر حين يتوسَّل إلى الوصول إلى وجدان أمته بطريق توظيفه لبعض مقوِّمات تراثها يكون قد توسل إليه بأقوى الوسائل تأثيرًا عليه[2]". إنَّ هذا الاتِّكاء على التراث وما يحققه من أثر يجعلنا أمام حقيقة لا مناص من الإقرار بها، على الرُّغم من معارضة بعضهم، لها واعتبارها عنصر ضعف وهوان، لا عنصر قوة وسند. وتتمثل هذه الحقيقة في: أن الموروث قيمة فاعلة في الحياة الإنسانيَّة، لما يتميز به من غنىً تاريخي وفكري يؤثر فيما يليه، حتى إنَّه بات يستقي جلَّ مادته من مضمونه، فأصبح مؤثِّرًا رئيسًا في الإبداع بعامة، والإبداع الأدبي بخاصة. وتستمدُّ فروع الحضارات ديمومتها، وأسس بقائها من التواصل مع جذوره، وتستلهم ذاكرة المبدع وملكته نتاجها وعطاءها مما تستمدُّهُ من تأثير التراث فيها، أو من جبر الواقع لها على الاستعانة بالتراث لما فيه من عوض وعون على أسباب شكواها، وما يشكله من دعم وتمويل فعَّالين في التأثير في المتلقِّي، وهذه هي غاية الأدب، وهذا ما يبرهن على أنَّ " الاهتمام بالتراث ليس ردة فكرية كما

---

(1)-د. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي – القاهرة – د.ط / 1417هـ/ 1997م، ص16

(2)-نفسه : ص16

يحلو للبعض أن يدعي، كما أنه لا يصرف ويختزل الاهتمام بالحداثة، لأنه ليس بضاعة تنتمي إلى الماضي وينبغي أن تبقى فيه، كما أن الحداثة لا ترفض التراث ولا تعني إعلان القطيعة معه[1]".

وليس من الصَّواب أن ننظر إلى توظيف التُّراث النظرة التي تضعنا أمام عالم شعري مفارق يتغلغل في الموروث الأدبي بكامل أجناسه، وتنقطع صلته بأرض الواقع انقطاعًا كاملاً؛ فكلما وقف الشعراء على طرف من هذا الشعر وطاروا إلى الأساطير والخرافات والتاريخ والديانات والأمثال والحكم والحكايات، يستمدُّون منها طاقتهم الإبداعية؛ حُكِم عليهم بالتقهقر والقوقعة وعُدَّ الشاعرُ منهم أو الأديب مقلِّدًا وحسب، وغيرَ مستقلٍّ بأدبِهِ، وغيرَ قادرٍ على الإبداع الذاتي؛ فهو يحاكي الأقدمينَ ليسَ إلاَّ. هذه النظرة النقدية تحمل من سوء فهم الأدب والشِّعر بخاصَّة، بل من سوء تقدير الموقف من الحياة ما لا يقرّه عاقل، ولا يجيزه بصير، أليس من العسير حقًّا أن نصدق أن هؤلاء الشعراء قد نفضوا أيديهم من تراب الدنيا، وازورُّوا بوجوههم عن الواقع؟ فأبصارهم وأفئدتهم وعقولهم جميعها معلقة بالأساطير. وأية قيمة تُرجى من أدب لا يزيد على أن يحتضن الموروث كما هو ولا يطوِّرُ فيه.

إنَّ هذا الأدب وبخاصة (الشعر) – موضوع الدِّراسة - يوظِّف القديم توظيفًا فنيًّا، ولا يعيد نظمه نظمًا خاملاً دون أدنى تحوير فيه، أو لنقل: إنه لا يتحدث عنه من أجله، بل يتحدث عنه لخدمة رؤيته هو إلى الكون والواقع معًا، فبالموروث الفكري والثقافي والأدبي والديني والفني تتجلَّى هذه الرؤيا

(1)-د. السعيدة عزيزي : التلقي في النقد. البحوث الإعجازية نموذجا، منشورات (وجد) جمعية وادي الحجاج، دار القرويين – الدار البيضاء – المغرب، ط1/ 2006م، ص 134/133.

وتنكشف. وإن الأمم العظيمة حين تريد النهوض من غفوتها فإنها تلوذ بتراثها تستمد من إنجازاته الإنسانيَّة ثقة بقدراتها، وإضاءات لمستقبلها. "فالشاعر خالق سماء. مشيِّد معاناة للأحاسيس التي يلملمها من المؤثرات الإدراكية والانفعالية كما يركبها جماليًا فيكون الشعر[1]".

ولا يُقْصِرُ الأدباء والشُّعراء والمثقفون التُّراث على زمن معين، أو يحدِّدونه في رقعة جغرافية ما؛ إنهم يتعاملون معه على أنه فضاء مطلق، أي أنه براح في الزمان والمكان، فلن يوثق بوثاق الزمان، ولن يكبَّل بقيد المكان. وعلى الرغمَّ من أن لكل أمة، أو طائفة موروثها الخاص، فإنه في النهاية يصبُّ في نهر التراث الإنساني العام الذي يحق لكل راغب أن يستلَّ منه بغيته "ليس هناك تراث ما مغلق على أهله، فكل تراث هو ملك للإنسانية كلها. لها أن تتعامل معه تبعًا لرؤاها وتصوراتها وأهدافها العلمية وغير العلمية[2]".

ولقد نظر الشَّاعر الليبي إلى التُّراث من منظور تأملي، أي على أساس أنَّه حياة لا موت، ويقين لا شك، وحركة وإحساس، لا جمود وخمول، فعبَّأ به طاقاته التي يتكئ عليها في مسيرة حاضره واستشرافه لمستقبله، موظفًا إياه في إبداعه، وهذا ما شكَّل عاملاً فاعلاً ومؤثرًا في اتجاهات شعره ومدلولاته. ولقد رأيت أنَّ هذا التَّأثير يستحق منَّا الوقوف عنده، وطرق بابه من خلال البحث في (المؤثرات التُّراثية في الإبداع الشِّعري في ليبيا) في الفترة الواقعة ما بين

([1])-عمر كوش : الاتجاهات النقدية الحديثة، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية – عمان – د.ط/ 2003، ص119

([2])-د. عبد الهادي عبد الرحمن : إشكالية المنهج في معالجة التراث العربي الإسلامي (مقال) مجلة الفصول الأربعة، تصدر عن رابطة الأدباء والكتاب بالجماهيرية العظمى، السنة الحادية عشرة 1400و.ر – شهر الطير(4) 1991م، العدد 48، ص15

(1957- 2000)، وهي الفترة التي بدأ فيها الشِّعر - والأدب عامة – يستعيد عافيته بعد انتهاء الحرب العالمية الثَّانية، وبعد قرار الأمم المتحدة بمنح ليبيا استقلالها في (1952م) حيث شهدت بداية العقد الخامس من القرن العشرين إرهاصات استعادة الوجود بالنسبة للحركة الأدبيَّة مواكبة لهذه التَّطورات السِّياسيَّة بعد فترة خمول قصري. وهو ما أشار إليه (الطيب علي سالم الشِّريف)، حيث يقول: "ومع أوائل الخمسينيات، من هذا القرن [العشرين]، بدأت بوادر مرحلة ثقافية، أدبية، جديدة، في الظهور، هي صدى لما يعانيه المجتمع الليبي من صراعات عنيفة، مع الفقر، والجهل، والمرض، ودسائس الاستعمار، وأعوانه في الداخل، وذلك التخلف المَشِين في كافة ميادين الحياة[(1)]". وهو ما يؤكده (محمد الصادق عفيفي) قائلاً: "شهد النصف الأوَّل من هذا القرن – ولاسيما أواخره – [القرن التاسع عشر] نضجا في الفن الأدبي، وخاصة الشعر[(2)]". ويستطرد مضيفًا:"...فقد بدأت شاعريتهم تواجه موجات جارفة من الأحداث الداخلية والخارجية فولد لنا ذلك: شعرا وطنيا، وأدبا عنيفا لا نزال نوالي جمعه واستكناه لبه بوصفه ظاهرة اجتماعية[(3)]". و يؤكد (خليفة التليسي) على بداية الشعر المعاصر في هذه الفترة بقوله: " أما الشعر الليبي المعاصر، فقد نشأ في أعقاب الحرب العالمية الثانية، وبعد تحرير البلاد من نير الاستعمار

([1])-د. الطيب علي سالم الشِّريف : الصحافة الأدبية في ليبيا منذ الحرب العالمية الثانية إلى بداية العقد الأخير من القرن العشرين وأثرها في تطور الأدب الحديث، مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية (سلسلة الدراسات الأدبية4) طرابلس – ليبيا - ج1 / ط1 / 2000 م، ص 78

([2])-محمد الصادق عفيفي: الشعر والشعراء في ليبيا، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة – د. ط / 1957م، ص 20.

([3])-نفسه، ص 24.

الإيطالي. إذ أتيح للشباب الاتصال بالاتجاهات الشعرية الجديدة في العالم العربي ومتابعة تجاربها والتفاعل معها[1]".

وليس الشَّاعر وحده من يلجأ إلى التراث ويستعين به، فقد يشكِّل الشعر سواء شعر الأقدمين أو المعاصرين معينًا ينهل منه أرباب المَلَكَةِ ذاتها في صنوف الأدب الأخرى، بغض النظر عن الفترة الزمنية للمادة التراثية الموظفة في العمل الإبداعي؛ فالتراث ليس ما كان من نتاج أغوار الماضي البعيد فقط؛ وإنما "هو كل حاضر فينا أو معنا من الماضي، سواء ماضينا أم ماضي غيرنا، سواء القريب منه أو البعيد[2]"، ويكون هذا الشعر مادة زاخرة بالقيمة لأي أديب كالكاتب الذي يجد "حاجته في موروث العصور الخالية أو نتاج عصره، فيأخذها من غير حرجٍ، بل ربما يرى أن، إفادته من أدب غيره، مما* يثري فكرته من جهة، ويشد أزرها من جهة ثانية[3]".

والمستقى من قراءة تاريخ الأدب ودراسته وجود حالة تجاذبية رسخت في أذهان من يتعاطون مع الشَّأن الأدبي إبداعي وتلقيًا، ومصدر رسوخها كونها واقعة مرَّت فعلاً ودُوِّنت في تاريخ الأدب العربي، ولا تزال أصداؤها تتردَّد وتؤثِّر حتى عصرنا هذا؛ تمثَّلت هذه الحالة في الخلاف القائم بين فريقين متناظرين من ذوي العلاقة المباشرة بالأدب والشعر معًا حول العودة إلى التراث والأخذ

(1)-د. خليفة محمد التِّليسي : رفيق شاعر الوطن. دراسة عن الشاعر الليبي أحمد رفيق حسن والحركة الأدبية الحديثة بليبيا، الدار العربية للكتاب، د.ط / 1988م، ص 42.

(2)-د. محمد عابد الجابري : التراث والحداثة (دراسات ومناقشات) مركز دراسات الوحدة العربية – بيروت – لبنان، ط1 / 1991م، ص45

* هكذا وردت، والصَّواب : وهذا ما

(3)-د. محمد محمود الدّروبي: الرسائل الفنية في العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1 / 1420هـ. 1999م، ص539 .

عنه، أو التَّغاضي عن التراث واعتباره معوقًا أمام التجديد في مناحي الأدب كافة. وهذا ما يعود بنا إلى مرحلة (الإحياء) التي بنت دعائمها على ضرورة التمسُّك بالقديم ومحاكاته واستلهام عناصر القوة وروافد الشكل فيه، ووسائل التعبير ومناحيه ومضمونه، في إطار بعثه بنية التجديد المستمد من هذا الأساس وعدم التنكر له، ومن هذا المنطلق " ظلَّ ما حاولته مدرسة الإحياء من تجديد ينبع من التراث ولا يتعداه، وينتمي في كثير من صوره وموضوعاته إلى ذلك التراث[1]".

ترى هذه الدراسة أن مجد الشعر العربي وخلوده وتجديده لا ينبغي أن ينفصل بحال من الأحوال عن جذوره الممتدة عبر تاريخه الطويل الذي بدأ مع التأريخ لبداية العصر الجاهلي. وفي مقابل الأنصار يقف الخصوم، وفي مقابل الأصوات الداعية إلى التراث تقف آراء المنكرين لهذا الامتداد، وفي مقدمتهم جماعة الديوان (العقاد 1889-1964م)، وعبد الرحمن شكري (1886-1949م)، والمازني " 1889-1949م) وتبَّنى أفكارهم - فيما- بعد كلٌّ من (أدونيس، ويوسف الخال وغيرهما) فهم في الواقع يتحاملون على نهج الإحيائيين في العودة إلى التُّراث والاعتماد عليه في بعث الشِّعر العربي، باعتبار ذلك – حسب اعتقادهم – أساس جمود الشعر العربي، وهو الذي شلَّ كيانه بتقييده بالأفكار والصور القديمة في الوقت الذي يتطور فيه العالم ويغيِّر ويُنوِّع. ولقد بنى هؤلاء معتقدهم على "أن الشكل التتابعي الذي كانت تسير عليه القصيدة القديمة، والذي يلجئ إلى الإفضاء الذاتي ..لم يعد شكلا كافيا لبث مضامين الشاعر

(1)-د. أنس داود : التجديد في شعر المهجر، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا، ط2 / 1980م، ص39.

الحديث[1]"، فهم يرون أن خصائص الشعر العربي لم تعد تفي بالضرورات العصرية التي يتطلبها متلقي العصر الحديث، وأن الحرص على الإيقاع الذي " ينشأ من تتابع الكم الوزني وتكراره على مسافات متساوية[2]"، أصبح يقيِّد حركة القصيدة وانطلاقها بسلاسة صوب المتلقِّي الذي لم يعد يكتفي بالاستماع إلى الإيقاع الموسيقي فقط.

لقد جعلت هذه النَّظرة بعض النُّقَّاد في المهجر والدِّيوان يرون أن أي تعامل مع الماضي ولو إيحاءً يشكل بعدًا عن مواكبة التَّطور بالقارئ، و" أن القصيدة الشِّعريَّة كيان يشع دلالات عديدة، وأنها عناصر متوترة وميدان تتصارع فيه قوى مطلقة تؤثر على طبقات من النفس[3]"؛ وأمَّا مدرسة إحياء التراث، وكما ورد في قصائد روَّادها ومَنْ تبعهم (البارودي – شوقي – الرَّصافي – الزهاوي) - كما يراه أقطاب مدرسة الديوان ومن سار على فكرهم - تقوم " فنيًّا على النموذجية. فهذا الشعر كان يتخذ مثالاً له، النماذج الجيدة أو التي يراها جيدة من الشعر القديم، وكان يتبع هذه النماذج في منهج القصيدة وبنائها، وأسلوب التعبير، وعلاقة اللغة بالواقع...[4]"، ومع ذلك فهم لم يقطعوا الصلة تمامًا مع النبع الأصل بل تأثروا به ولو بشكل غير مباشر عن طريق الإيحاء والرمز

(1)-د. أنس داود : دراسات نقدية في الأدب الحديث والتراث العربي، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس – د.ط/ د.ت، ص7.

(2)-د. محمد زكي العشماوي : الأدب وقيم الحياة المعاصرة، دار النَّهضة العربيَّة للطِّباعة والنَّشر - بيروت - د.ط/1980م، ص17.

(3)-د. السَّعيد الورقي : في الأدب العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت – ط1404/1هـ 1984م، د. ط/ د. ت، ص 39.

(4)-أدونيس : الثابت والمتحول(بحث في الإتباع والإبداع. صدمة الحداثة) دار العودة – بيروت- ط4 / 1983، ص 75

والاقتباس. إننا نلمس أن الشَّاعر- في أي حقبة - يجد نفسه - بقصد أو بدونه - يميل إلى التُّراث ليستمد منه عنصر القوة وعمق التأثير. وفي هذا الخصوص يرى طه وادي أنه " ينبغي الوعي بأن الأديب عامة والشاعر خاصة لا يستطيع أن يفلت – مُدْرِكًا أو غير مُدرك – من تأثير عاملين أساسيين لهما سطوتهما الغالبة على إبداعه ومصادر إلهامه[1]". وقد حددهما في "الواقع الذي يعيش في إطاره بتأثيراته الإنسانيَّة والطبيعية[2]"، وفي "التراث وتقاليد النوع الفني الذي يبدعه[3]".

والشَّاعر الليبي كغيره من الشُّعراء وجد نفسه ينهل من التراث ليعينه على تشكيل صوره وتقوية معانيه، وشحذ وسائل الجذب والإيحاء للمتلقي المعني الأساسي بعملية الإبداع، والمطالب بالتأثر لخلق قيمة فاعلة للشعر في بناء المجتمع أو الأمة أو الإنسانيَّة جمعاء، كما كان الحال في تأثير الشعر العربي في حقبه السالفة عبر احتوائه لكلِّ مظاهر الحياة العربيَّة قديمًا مصدر استحقاق ـ وعن جدارة ـ لمُسمَّى (ديوان العرب).كذلك فإن النَّاظر في الشِّعر الليبي، ناظر في ديوان العرب؛ وما الشِّعر الليبي إلا صفحات من هذا الديوان الذي استمد مادته في أحيانٍ كثيرةٍ من أحوال العرب وواقعهم. لقد كان هذا هو حال الشِّعر الليبي أيضًا، فقد انطلق من وسط حياة الناس، وما يكتنف هذه الحياة أو يدور حولها، محاولاً كشفها وتنويرها، إسهامًا في تقويمها وإبرازها، والتنويه بها.

([1])-د. طه وادي : جماليات القصيدة المعاصرة (سلسلة الشعر والشعراء) الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان– القاهرة، ط2000/1م، ص 61.

([2])-نفسه، والصفحة نفسها.

([3])-نفسه، ص 62.

وهذا يقود إلى التنويه عن بدايات الشعر في ليبيا ومساحة التأثير التي خلقها في الواقع الإنساني.

إنَّ الموقع المتميز، والساحل الطويل، والمساحة الشاسعة؛ عوامل أدَّت إلى امتزاج الحضارات الإنسانيَّة والتقاء التيارات الفكرية على أرض ليبيا، الأمر الذي جعلها وعاءً لكثير من العلوم والفنون، وملتقًى لأولي الشأن العلمي والفكري. ومن الطبيعي أن يغنم الليبيون هذه الفرص التي توفرت برغبة منهم أو بدونها، وربما كان لبعضها الأثر البالغ في تكوّن المخزون الفكري والثقافي للأديب والشاعر الليبي على حدٍ سواء، كما كان للأثر السياسي، والفتوحات الإسلامية والهجرات العربيَّة دور بارز في الحركة الأدبيَّة والثقافية في هذا الجزء المهم من الشمال الأفريقي، بحكم أنها معبرٌ لابدَّ من ولوجه لكل قادم من الشرق يريد الغرب، والعكس صحيح، فرحلة العودة تكون عبر الممر ذاته. وبحكم طول المسافة وبطء الحركة فإن المكوث على أرض ليبيا يستغرق زمنًا طويلاً، ويهيئ مناخًا للاستفادة، ووسيلة للتأثر، وهو ما جعلها تخطو " خطوات كبيرة في مجال العلوم بصفة عامة، وفي مجال الآداب بصفة خاصة. وازدهرت في ربوعها الفنون، ونشطت همة الشعراء[1]".

ونلمس بعض الأثر الإيجابي للعثمانيين على الحركة الأدبية في ليبيا بعد دخولهم إليها عام 1551م، فقد أدخلوا معهم المطبعة عام (1859-1864م)، وظهرت في عهدهم أول صحيفة في ليبيا عام 1866م، وتمَّ إنشاء المدارس الابتدائية والثانوية عام 1876م، وكان لإعلان الدُّستور العثماني أثره في حياة

(1)-د. قريره زرقون نصر " الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث : بداياتها – اتجاهاتها – قضاياها – أشكالها – أعلامها – ج1، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت – لبنان، ط1 / 2004م، ص37

الليبيين؛ إذ كفل لهم الحريَّة السِّياسيَّة، ومنحهم حق التمثيل الانتخابي في مجلس (المبعوثان)، وتأسَّست في عهدهم أول مطبعة أهلية: مطبعة (التَّرقي)، وذلك في عام 1908م، كما شهدت هذه الحقبة ظهور أول ديوان شعر ليبي: ديوان (مصطفى بن زكري) عام 1892م، ثمَّ ديوان (عبد الله الباروني) عام 1897م، ثمَّ ديوان: (سليمان الباروني) عام 1908م. لكنَّ هذا لم ينفِ عنهم تأثيرهم السِّلبي في الحركة الأدبيَّة بعامة، وبخاصة في أواخر عهدهم، فاهتمامهم بها كان محدودًا، وربما كان مناوئًا لها في كثير من الأحيان، وقد كانوا أولي تسلُّط على كلِّ ما من شأنه التأثير على واقع النَّاس. يقول (الصَّيد أبو ديب) في ذلك:" كان الحكم الفعلي في ليبيا في أيدي ولاة عثمانيين أكثر من ثلاثة قرون ونصف القرن، كان الأتراك فيها أصحاب الكلمة العليا والشأن في البلاد وأصحاب الوظائف الكبيرة أما أبناء الشعب العربي في ليبيا فلم يكن لهم مكان في نظام الحكم أو حرية سياسية يتفيؤون في* ظلالها"[1]، ومع هذا فقد كان هناك من اشتغل بالشِّعر في فترة مبكرة جدًا، فقد ذكرت لنا بعض المراجع التي تناولت تاريخ ليبيا الأدبي بعضًا ممن جاءوا قبل الفترة العثمانية، واحتفظت لنا ببعض قصائدهم، ولكن هذا النتاج لم يرقَ – بعامته - لا كمًّا ولا كيفًا إلى المستوى الذي يجعله يشكل حركة أدبية. أذكر من هؤلاء: عبد الحميد بن أبي الدنيا، وعلي بن أبي إسحاق الوداني وابن شرف الإجدابي وعلي بن علي البرقي[2]،

* هكذا وردت، والصَّواب حذفها كونها زائدة " يتفيئون ظلالها"

([1])-د. الصَّيد أبو ديب : المدرسة الكلاسيكيَّة في الشِّعر الليبي (رسالة ماجستير)، جامعة عين شمس – القاهرة - 1973م، ص 477.

([2])-الطاهر أحمد الزاوي : أعلام ليبيا، مكتبة الفكر للنشر والتوزيع – طرابلس - ليبيا، ط2 ـ 1971م، ص254 .

وابن خراسان الطرابلسي' وأحمد بن عبد الله البرقي، والحسين بن مروان اللكي[1]، والحسن بن موسى الأنصاري[2].

إنَّ الاعتبار الفعلي لبداية الحركة الشِّعريَّة في ليبيا كان مرتبطًا بالمطبوع الشعري الأول، في هذا البلد، الذي كان للشاعر مصطفى بن زكري (1853-1917م) والذي نال به شرف الرِّيادة التاريخيَّة للمطبوع من هذا الجنس الأدبي، حيثُ صدر ديوانه الأول والوحيد في عام 1892م. وكان لشعره الذي يبدو فيه تأثره بمدرسة الإحياء والبعث ورائدها (محمود سامي البارودي)؛ إذ تميَّز بنواحيه الفنية وهو ما جعل الشاعر (أحمد رفيق المهدوي) يقول عنه " إنه يشبه البهاء زهيرًا في شعره[3]". ولقد تأثر أيضًا بكل الآداب التي سبقته. وتوالى بعده نشر عدد من دواوين الشُّعراء المحدودة العدد التي أسهمت في البدايات المعتدِّ بها في التأريخ الرَّسمي للحركة الشِّعريَّة في ليبيا، نذكر منهم: (عبد الله الباروني) وابنه (سليمان الباروني 1873- 1940م)، و(أحمد الشَّارف 1864-1959 م)، و(أحمد رفيق المهدوي 1961-1898م) و(أحمد قنابة 1898-1968م) و(أحمد الفقيه حسن 1895- 1975م) و(إبرهيم الأسطى عمر 1907- 1950م) و(علي صدقي عبد القادر 1924- 2008م)، وقد تناوله بالذِكر والثَّناء محمد الصادق عفيفي في كتابه (الشِّعر والشُّعراء في ليبيا)، كما

([1])-محمد عبد المنعم خفاجي : قصة الأدب في ليبيا العربية، دار الجيل - بيروت – لبنان، ط2 / 1992م 106، 107 .

([2])-أحمد بن الحسين النائب الأنصاري : نفحات النسرين والريحان فيمن كان بطرابلس من الأعيان. تحقيق وتقديم علي مصطفى المصراتي، منشورات المكتب التجاري للطباعة – بيروت - ط1 / 1963، ص 87.

([3])-أحمد رفيق المهدوي. ديوان : مصطفى بن زكري، مجلة ليبيا المصورة، العدد الثالث، السنة الثالثة، 1937.

واكبتهم ولمعت من بعدهم في الساحة الشِّعريَّة أسماء كثيرة ممن قرضوا الشِّعر، فسجَّلوا حضورهم في هذه الحركة الشِّعريَّة في ليبيا، منهم: (علي الفزاني 1936-2000م)، و(جيلاني طريبشان 1944- 2001م) و(لطفي عبد اللطيف 1942-، (حسن السوسي 1924- 2008م)، و(رجب الماجري 1930)، و(راشد الزُّبير 1938م)، و(محمد الفقيه صالح 1953م)، وغيرهم ممن لا يتسع مجال هذا التمهيد لذكرهم.

العوامل المؤثرة في بدايات الحركة الشّعريَّة:

ليس المقصود هنا الوقوف طويلاً عند بدايات الحركة الشِّعريَّة في ليبيا، للاقتناع بأن أغلب الدراسات السابقة[1]* قد وقفت ـ بشكل أو بآخر ـ عندها، وأفاضت القول فيها، حتى إنَّ بعضها أفرد لها باباً خاصًا[2]**، أو فصلاً مستقلاً[3]***، أو مبحثًا كاملاً[4]****، ولكن لا يمكن في الوقت ذاته إغفالها وعدم التعريج عليها لكونها تدخل ضمن أساسيات المشكلة، وإن كانت ليست محورها

([1])-* الطيب علي سالم الشِّريف : الصحافة الأدبية في ليبيا منذ الحرب العالمية الثانية إلى بداية العقد الأخير من القرن العشرين وأثرها في تطور الأدب الحديث، والصحافة الأدبية في ليبيا (1869 – 1969م)، د. عبد المولى البغدادي : الأدب الليبي أهدافه واتجاهاته (دكتوراه) عام 1970م، د. الصَّيد أبو ديب : المدرسة الكلاسيكيَّة في الشِّعر الليبي (رسالة ماجستير)، جامعة عين شمس – القاهرة - 1973م.(مركونة على الآلة الكاتبة)، د. خليفة محمد التِّليسي : رفيق شاعر الوطن، د. قريره زرقون نصر :الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث.

([2])-** د. الصيد محمد أبو ديب : الكلاسيكية في الشعر الليبي.

([3])-*** د. قريره زرقون نصر :الحركة الشعرية في ليبيا في العصر الحديث.

([4])-**** د. طاهر عمران عبد الله: النزعة القومية في الشعر الليبي منذ الاحتلال الإيطالي إلى الوقت الحاضر (رسالة ماجستير)، جامعة عين شمس، 1974م.(مركونة على الآلة الكاتبة).

الرئيس، فهي تمثِّل جانبًا يفرض نفسه لعلاقته المباشرة بدواعي تأثير التُّراث في المبدع، ومن ورائه النص الشعري.

لقد تناولت الدراسات السَّابقة التي استقت معلوماتها من كتب التاريخ بدايات الحركة الشِّعريَّة في ليبيا، والعوامل المؤثرة فيها، حيث يقف العهد العثماني، في مقدمها، وما كان لسياساته من أثر في الناحية الأدبيَّة وسواها، تنوع بين الإيجابي كإعلان الدُّستور العثماني... إلخ؛ إذ " تعتبر الأحداث السياسية المتتابعة المحرك الأول، والدافع الأساسي لبقية المؤثرات: الاجتماعية[1]***** والاقتصادية والثقافية، وبخاصة في الناحية الأدبيَّة، فبلد مثل ليبيا شهد جملة من الأحداث السياسة المتلاحقة، والهزات العنيفة المتتابعة والمتسمة بمحاولات القضاء على لغته، وقوميته، ومن ثم ثقافته وأدبه[2]". كما كان لانعكاس حالة الظلم والاضطهاد، وعدم الاستقرار تأثيره السلبي على الحياة الأدبيَّة بعامة، والشعر بخاصة، وهذا التأثير هو ما جعلني استخدم لفظ (البداية) بصيغة الجمع (بدايات) مؤيِّدًا لمن فعلوا ذلك في دراسات سابقة، منهم (الصَّيد أبو ديب) في بحثه (المدرسة الكلاسيكيَّة في الشِّعر الليبي الحديث)، و(طاهر عمران) في بحثه (النزعة القومية في الشعر الليبي) وغيرهما ممن تناولوا الشأن الشِّعري في ليبيا.

لقد مرَّت هذه الحياة بفترات توقف أثَّرت في مسيرتها، وكَمِّها واتجاهاتها، وقسمتها إلى مراحل، ومن ثمَّ تنطلق مُجَدِّدةً الصحوة في التصدي لكل تدخل

([1])-***** كان الأولى تقديم الاقتصادية على الاجتماعية.

([2])-تهاني مفتاح راشد : القصيدة الرومانسية في ليبيا (1937-1969) دراسة نقدية تحليلية، مجلس تنمية الإبداع الثقافي – ليبيا – ط2004/1، ص51

خارجي، ماديًا كان أم معنويًا. وقد أشار خليفة محمد التليسي إلى هذه المراحل: "مرحلة السيادة العثمانية – مرحلة العهد الإيطالي – مرحلة التحرر والاستقلال[1]".فالشاعر قبل أن يكون مؤثِّرًا فهو متأثِّر بكُلِّ ما يحيط به سواءً من واقعه أو ماضيه الذي يحمله معه في ذاكرته، ويحتفظ به في مناطق خاصة منه؛ إمَّا عاشها، وإمّا سمع عنها. والشَّاعر على خلاف غيره مُعَدٌّ فطريًّا لاستيعاب ما يلج محيطه، ويصل إلى ذهنه من طريق المحسوسات أو اللامحسوسات، مما يستثير فكره ويستنطق قدرة التحليل لديه، وتتدخل الظروف العامة والخاصة في رسم الهالة التأثيرية، وكمِّها ونوعها، وتثمر في النهاية نصًا شعريًا مواكبًا لغرض بعينه يتوافق وطبيعة حالة المبدع ووضعه الذي ينطلق منه في التعبير عنه، ورسم الصور الملائمة له.

وهذا ما كان ـ فعلاً ـ وراء تكوين المدارس الشِّعريَّة الحديثة: مدرستي (الديوان، والمهجر) بالإضافة إلى جماعة (أبوللو) التي كان لها ـ كما كان لمدرسة الإحياء والبعث من قبلها - انعكاس مباشر على الشاعر الليبي، وتحديد مساره، والقالب الذي يصبُّ فيه ذاته، فقد انتهج الشعراء الذين عاصروا (العهد التركي، وانبعاث مدرسة الإحياء) - وهم قلة- الكلاسيكية في غالب أشعارهم، والرومانسية من بعدها، وقد كان ذلك في فترة الأربعينيات التي شهدت خروج الإيطاليين، وتكون النوادي الرياضيَّة والأدبيَّة والثقافية في ليبيا وتجمهر بعض الشعراء فيها، والتأثر بشعراء الرومانسية العرب كمطران، وجبران، وأبي ماضي، ولكن بشكلٍّ غير لافت؛ ولم يترسَّخ ذلك، ويلقَ حظَّه من التناول والذيوع (فيما يخص هذه المرحلة) إلا في بداية عقد الخمسينيَّات، وهو ما أوضحه (محمد

([1])-خليفة محمد التليسي : رفيق شاعر الوطن، ص 37

صلاح الدين بن موسى) قائلاً: "ليبيا بدءًا من عام 1954 م شهدت موجة جديدة من الشعراء الشباب تتلمذوا على كتاب وشعراء سورية ومصر والمهجر المجددين[1]"، وهو ما سبق أن أكَّده (خليفة محمد التليسي) بقوله: " لقد نشأوا على مفهوم للشعر يختلف كل الاختلاف عن المفهوم السائد في الفترات المتقدمة عليهم. مفهوم وفد عليهم مع هذه الاتجاهات الجديدة للشعر الحديث، والتي[2]* أخذ الشعراء يجدون فيها ما يساعدهم على تكوين شخصية الشعر الليبي الحديث التي لا تستقل في ملامحها العامة عن شخصية الشعر العربي المعاصر[3]". ثمَّ يستطرد موضحًا أنماط التَّأثير، والشخصيَّات الشِّعريَّة ذات الأثر الواضح: " وكانت أول هذه الاتجاهات ظهورًا هي الاتجاهات الذاتية الرومانتيكية التي انتقلت إليهم من بعض شعراء المهجر وشعراء مدرسة أبوللو[4]". ثم يضيف" ومن هنا تطل علينا من خلال هذا الشعر ملامح علي محمود طه، وإبراهيم ناجي، والشابي، وفدوى طوقان، ونازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، ومحمود حسن إسماعيل، وعمر أبي ريشة، وإلياس أبي شبكة، ونزار قباني، وعبد الوهاب البياتي[5]".

([1])-د. محمد صلاح الدين بن موسى : الصحافة الأدبية في ليبيا (1869م – الفاتح من سبتمبر 1969م)، مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخية (سلسلة الدراسات الأدبية 1)- طرابلس - ليبيا، ط1 / 1999م، ص 418.

([2])-* الواو زائدة

([3])-خليفة محمد التليسي : رفيق شاعر الوطن " دراسة عن الشاعر الليبي أحمد رفيق المهدوي والحركة الأدبية الحديثة في ليبيا " الدار العربية للكتاب، د.ط / 1988 م، ص 43

([4])-نفسه، والصَّفحة نفسها.

([5])-نفسه، والصفحة نفسها

نفهم من هذا أنَّ عامل التأثر يشغل حيزًا كبيرًا ـ إن لم يجزْ لنا القول كاملاً ـ من عقل الشاعر وعاطفته وخياله من خلال إسقاط رؤيته لواقعه على ما يختمر في نفسه، ويمزجه بتراكمات الأحداث التي لا يزال يحتفظ بصداها في أعماقه، والأمر الذي يملي عليه ضرورة الإسهام ـ بما أوتي من مَلَكَةٍ ـ في رفع المعاناة عمن يمتون له بصلة بغض النظر عن نوعها. وتأسيسًا على هذا الدور يسعى الشاعر لأن تكون كلماته جزءًا من عتاد المواجهة، ينطلق به في وجه المتسبِّب في المعاناة؛ وهنا يتحقق كسب محمود وإن كان المحرَّك غير محمود؛ فالمآسي تحرك القرائح التي تفيض بالعطاء، وتكون المحصلة ثروة هائلة من الإنتاج الأدبي والشعري. وجزمًا يكون الاحتلال الأجنبي السبب الأكبر في هذه المآسي. بل أشدَّها إيلامًا، فهذا الاحتلال بما يمارسه من غبن واضطهاد على المناوئين لسياساته كافة، السبب الأول والمباشر في اضمحلال الشعر وانقطاعه من خلال إسكات أصوات الشعراء؛ إمّا بالزج بهم في غياهب السجون، وإمّا بنفيهم بعيدًا عن أوطانهم كما حدث مع (أحمد رفيق المهدوي) ولقد اتفقت سياسات الغزاة في شتى أقطار الوطن العربي على هذا النمط، ومثال ذلك نفي الشاعرين المصريين (محمود سامي البارودي، و أحمد شوقي)، وترتَّب على ذلك فيما يخص الشعر في ليبيا انقطاع التواصل الزمني للمد الشِّعريِ لفترات ليست بالقصيرة، وهذا ما خلق فجوة شكلت انتكاسة أدبية في فترة يحتاج فيها المتلقِّي لعون الشعر بوصفه محرِّضًا يدعمه، وبلسمًا يطبب جراحاته. ولقد عمد المغتصب إلى هذه الأساليب لفرض ثقافته، وقطع أواصر الترابط بين الأجيال وثقافتهم وتراثهم الأدبي الذي يحيا أبدا مع كُلِّ صيحة شاعر. الأمر الذي جعل البحث ـ رغم الإقرار بأن عددًا مهمًّا من البحوث والدراسات قد تناولت (البدايات) وما أثَّر

فيها ـ يُعرِّج على هذه البدايات وتتناولها، لتبين الغاية من دراسة الحقبة الزمنية المختارة وسبب اقتطاعها من عمر الحركة الشِّعريَّة في ليبيا، لإسهام عوامل عدة في أسسها، وتعددها، مما أحدث فارقًا ملحوظًا بين الأجيال في التناول والغرض والأسلوب.

إن هذه الأحداث تجعلنا نُقرُّ بأن للحالة السياسية على الساحة العالمية بعامة، والساحة الليبية بخاصة أثرها البالغ في تكوين اتجاهات الشعراء وانتماءاتهم وأغراضهم الشِّعريَّة، فنجد أنَّ للحكم العثماني بمرحلتيه، وحكم الأسرة القرمانلية، والاحتلال الإيطالي ومن بعده الإنجليزي؛ أثرًا في تنوع الاتجاهات والأغراض والألفاظ والصور والمعاني. والحقيقة التي لا مراء فيها أنَّ الحياة السياسية كانت سببًا مباشرًا في تشكيل نمط أو أنماط حالات المجتمع وأوضاعه (الاقتصادية، والاجتماعية، والثقافية ..) ومن المؤكَّد أنَّ الحياة الأدبيَّة تتأثر سلبًا وإيجابًا بكل هذه الحيوات، ولقد مرَّ محمد عبد المنعم خفاجي على هذه الحقيقة ولكن في عجلة، وبشيءٍ من التقتير في التناول الذي لا يتوافق مع حجم الحركة الأدبيَّة في ليبيا، ومكانتها في الحركة الشِّعريَّة العربيَّة على أقلِّ تقدير. حيث يقول: "وقد كانت مقاومة ليبيا للاستعمار الإيطالي حركة وطنية كبيرة تردد صداها في كل مكان، وذاع نشاطها في أركان الوطن الليبي. وعم أثرها شتى جوانب الحياة في ليبيا العربيَّة المسلمة، وبها ابتدأ الأدب الليبي الحديث[1]". وفي هذا القول مغالطة تاريخية واهمة؛ إذ إنَّ الأدب الليبي سبق الاحتلال

(1)-د. محمد عبد المنعم خفاجي : الأدب العربي الحديث " مدارس ومذاهب ونظريات وأعلام " ج3، مكتبة الكليات الأزهرية – القاهرة – د.ط/د.ت، ص 157

الإيطالي بكثير[1]* وهذه – حقيقة – معضلة يعاني منها الأدب الليبي بعامة، حيث إنَّ تناوله من قِبَلِ كثير من النَّقاد والباحثين والدَّراسين تناولٌ سطحيٌّ، فيمرون عليه مرورًا عاجلاً و يعتمدون على روايات غير دقيقة، وغير موثَّقة، و(الخفاجي) واحدٌ من هؤلاء. وقد صوَّب (خليفة محمد التليسي) هذا القول حين ذكر: ".. وقد خضعت البلدان العربيَّة، بعد زوال الخلافة العباسية، للسِّيادة العثمانية، فارتبطت بواقع تاريخي واحد، كان ابرز سماته العقم الفكري، والخمود الأدبي، كما واجهت تحديًا حضاريًا واحدًا، متمثلاً في الاستعمار الغربي[2]"، مع ملاحظة وجود فترة زمنيَّة سبقت السِّيادة العثمانيَّة شهدت تمزُّقَ الدَّولة الإسلامية إلى دويلات. إنَّ الكاتب يعيد بهذا الطَّرح بداية الحركة الأدبيَّة في ليبيا إلى العهد العثماني، وليبيا واحدة من البلدان المعنيَّة بالقول.

ومع ما ذكرت يكون اهتداء الشاعر إلى تراثه والتزود منه لتقوية المعنى أو اختصار الغرض أمرًا طبيعيًا، يعكس أسباب تأثره، ويتحقق ذلك بمعرفة المدى التأثيري الذي أحدثه هذا التوظيف، وقَدْرَ نجاحه في ذلك. ولاسيما أنَّ ذلك سيبرز القيمة الكبيرة للمؤثرات التراثية التي عكست نفسية الشاعر وثقافته، وموقفه من واقعه الخاص، والواقع العام .

([1])-* سبقت الإشارة لذلك، ص 10.

([2])-خليفة محمد التليسي : رفيق شاعر الوطن، ص 35

التُّراث لغة:

استكمالاً للجوانب الأساسية الممهدة للدخول في عمق المشكلة يستوجب البحث معرفة معنى التراث في اللغة وجذر هذه الكلمة. يقول ابن منظور: "ورث. الوارث صفة من صفات الله عزَّ وجَلَّ وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق ... وتقول أورثه الشيء أبوه، وهُمْ وَرَثَةُ فُلان، وَوَرَّثَهُ تَوْرِيْثًا، أي أدخله في ماله على وَرَثَتِه، وتَوَارَثُوه كابرًا عن كابر"... والتراث: ما يخلفه الرجل لورثته... والوِرْثُ، والوَرْثُ، والإِرْثُ، والوِرَاثُ، والآرَاثُ، والتُّرَاثُ واحِدٌ ...وقيل: الوَرْثُ والمِيْرَاثُ في المال، والإِرْثُ في الحَسَبِ[1]. وفي القاموس المحيط " ورث أباه ومنه بكسر الراء يَرِثُه، كَيَعِدُه، ورثًا ووراثةً وإرثًا ورِثه بكسر الكُلِّ، وأورثه أبوه، وورثه: جعله من ورثته. والوارثُ: الباقي بعد فناء الخَلْقِ. وفي الدعاء "أمتعني بسمعي وبصري واجعله الوارث مني"، أي أبقه معي حتى أموت. وتوريت النار: تحريكها لتشتعل[2]".

ولقد وردت كلمة التراث في القرآن الكريم بهذه الصيغة (التراث) مرة واحدة في قوله تعالى (وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلاً لَّمًّا[3])، في حين أن تصريفات الكلمة وردت في مواطن عدة من القرآن الكريم، أورد منها قوله تعالى (الَّذِينَ يَرِثُونَ الْفِرْدَوْسَ هُمْ فِيهَا خَالِدُونَ[4])، وقوله (يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ

([1])-ابن منظور : جمال الدين محمد بن مُكرَّم الأنصاري : لسان العرب، ج14، دار صادر – بيروت – ط2008/6م، (مادة ورث)، ص 22،23

([2])-الفيروزبادي (محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم.ت 718هـ)، تحقيق وتقديم : د. يحيى مراد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة – ط2008/1م، ص 151.

([3])-سورة : الفجر، الآية : 19

([4])-سورة : المؤمنون، الآية : 11

رَضِيًّا[1]). وفي الحديث أنَّ الرسول - صلَّى الله عليه وسلَّم - أمر أن تورث دورُ المهاجرين للنساء لأنهن غريبات في المدينة.

التُّراث اصطلاحًا:

هو كُلُّ ما يأخذه لاحقٌ عن سابق مع تعدد النوع والغاية. أي: " ما خلفه السلف من آثار علمية وفنية وأدبية مما يعتبر نفيسا بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه[2]"، وهو ما يعني للشَّاعر آلية إبداع حيث يمكن للموروث أنْ يمدَّ الفكرة، أو الصُّورة بما يجعلها تشع دلالات زاخرة بالمعنى سواء بالرَّمز أو الإيحاء إذا ما أحسن الشَّاعر توظيفه في السياق الذي يجيد فيه استثمار الشُّحنات الجمالية الكامنة فيه.

(1)-سورة : مريم، الآية : 6

(2)-مجدي وهبة، وكامل المهندس : معجم المصطلحات الأدبية في اللغة والأدب، ، مكتبة لبنان – بيروت- 1993م ص 93

الفصل الأوَّل

(المُؤثِّر الدِّيني)

المبحث الأوَّل: القرآن الكريم

المبحث الثَّاني: السُّنَّة النَّبويَّة

المبحث الأوَّل

(القرآن الكريم)

التُّراث قيمة فاعلة في الوجود البشري لتمثلها في الجذور الضاربة في عمق الأرض، الضَّامنة لتواصل الحقب الزمنية من خلال الاحتفاظ بالعلاقة بين زمن مضى وآخر سيمضي ويدخل في نسيج الماضي. وما من حقبة مرَّت إلا وخلَّفت أحداثًا ومواقفَ وآثارًا، تشكل في مجموعها موروثًا يصبح مع مر الزمن حقًا لمن يلحقون في الحقب التالية، لهم أن يعودوا إليه وينهلوا من نبعه؛ إما حنينًا إليه، أو تزوُّدًا منه، وإما جعله إشارة تدل على سخطهم على واقعهم، وتذمرهم منه، وقد يكون عبورًا لرؤية مستقبلية، أملاً كانت، أَم يأسًا.

والقصد الذي أرمي إليه من وراء هذا العنوان (المؤثر الديني) وعنوانيه الداخليين (القرآن الكريم – السنة النبوية) دراسته ضمن المؤثرات (التراثية) إجابة مسبقًا لكُلِّ سائل قد يجنح به التأويل، فيحكم بمجانبة البحث للصواب بإدخال القرآن والسنة من ضمن المواريث الخاصة، واعتبارهما تراثًا يخص فئة معينة. إن مثل هذا التأويل يقود إلى تحريف نيَّة القصد، ويغير المفاهيم التي بنيت عليها دراسة المؤثرات التراثية في الإبداع الشعري في ليبيا، التي أساسها، معرفة مدى تأثير التراث العام والخاص في نفس الشاعر، وانعكاسه في المرحلة التالية على إبداعه، والقرآن الكريم كلام الله لفظًا ومعنى، والسنة كلام النَّبي ـ صلَّى الله عليه وسلَّم ـ وهما ميراثه العظيم الذي تركه لأمَّته، ولسائر البشريَّة،

ومصداق ذلك فيما ذهب إليه الصحابي الجليل (أبو هريرة)، الذي يذكر أنه مرَّ بسوق المدينة فوقف عليها وقال: " يا أهل السوق ما أعجزكم؟قالوا: وما ذاك يا أبا هريرة؟. قالوا[1]*: ذاك ميراث رسول الله صلَّى الله عليه وسلم يقسم وأنتم ها هنا ألا تذهبون فتأخذون نصيبكم منه؟ قالوا: وأين هو؟ قال: في المسجد، فخرجوا سراعًا ووقف أبو هريرة لهم حتى رجعوا فقال لهم: ما لكم؟ قالوا: يا أبا هريرة فقد أتينا المسجد فدخلنا فلم نرَ فيه شيئًا يقسم! فقال لهم أبوهريرة: وما رأيتم في المسجد أحدًا؟ قالوا: بلى رأينا قومًا يصلون وقومًا يقرؤون القرآن وقومًا يتذاكرون الحلال والحرام، فقال لهم أبو هريرة: ويحكم فذاك ميراث محمد صلَّى الله عليه وسلم[2]". يؤكد هذا القول أن ما جاء به القرآن الكريم والسُّنة النبوية، وما حثّا عليه من قيم ومعاملات وفروض، إرث إنساني لكل عارف بهما.

وغاية هذا البحث وشأنه رصد تأثر الشعراء بما ورد في (الكتاب والسُّنة) من معانٍ وقصص وأحداث، واستدعاء الشخصيَّات التي ورد ذكرها فيهما، وما لها من أثر في الخلف والسلف من واقع المكانة التأثيرية في أزمانها، وانعكاس هذا التأثير في الأزمان اللاحقة، من باب الاستعانة بها بوصفها مدلولات على مواقف معينة، ومحاكاتها والعودة بها لتسهم في توقد فكر مُعين يسعى المبدع (الشاعر) لتأكيده وتقوية مفعوله، فهي تتميز بحضور دائم ومشرق في ذاكرة المتلقِّي لارتباطها بمعتقده، وهذا ما يشكل هدف العملية الإبداعية وأساسها – لا سيما

([1])-* هكذا وردت، والصواب : قال.

([2])-الهيثمي: مجمع الزوائد ومنبع الفوائد، ج1، تحرير : العراقي، وابن حجر، دار الكتاب – بيروت – لبنان، / ط2 /1967م، ص 124/123. ورواه الطبراني في الأوسط وإسناده حسن، وقال عنه الألباني : إنَّه حسن موقوف.

– في الشِّعر. يقول صلاح فضل: "ومن بين الاستخدامات التراثية نجد أن توظيف النصوص الدينية في الشعر يعد من أنجح الوسائل، وذلك لخاصية جوهرية في هذه النصوص تلتقي مع طبيعة الشعر نفسه، وهي أنها مما ينزع الذهن البشري لحفظه ومداومة تذكره ... فلا تكاد ذاكرة الإنسان في كل العصور تحرص على الإمساك بنص إلا إذا كان دينيًّا أو شعريًّا. وهي لا تمسك به حرصًا على ما يقوله فحسب، وإنما على طريقة القول وشكل الكلام أيضًا. ومن هنا يصبح توظيف التراث الديني في الشعر ـ خاصة ما يتصل منه بالصيغ ـ تعزيزًا قويًّا لشاعريته ودعمًا لاستمراره في حافظة الإنسان(1)".

ولم يكن البيان (معجزة) الرسول صلَّى الله عليه وسلَّم بغير قصد؛ إنما كان قصدًا لنبوغ أهل الزمان الذي أُنزل فيه القرآن وحيًا على محمد صلَّى الله عليه وسلَّم، من حُسْنِ استخدام للألفاظ والمعاني وعمق تأثيرها في النفس المتلقِّية، فقد رفع البيان - والشعر من أهم نوافذه - شأن أقوام، وحطَّ من قَدْرِ آخرين، ومن ذلك على سبيل الاستشهاد لا الحصر كي لا ينشعل البحث عن موضوعه الأساس، أذكر أمر (الأعشى(2))* مع (المحلَّق(3))**؛ إذ إنه عندما قدم الأعشى مكَّةَ دعاه المحلق - بإشارة من زوجه - وأكرمه، وكان له بنات عوانس، فلما

(1)-د. صلاح فضل : إنتاج الدلالة الأدبية – قراءة في الشعر والقص والمسرح – هيئة قصور الثقافة، د.ط/ 1993، ص41،42

(2)-* هو ميمون بن قيس بن جندل الوائلي. أبو بصير، من شعراء العصر الجاهلي، المعروف بأعشى قيس. والملقب بـ (صنَّاجة العرب)، وهو أحد شعراء المعلقات، كما أنَّه من شعراء الطَّبقة الأولى. أدرك الإسلام ولم يُسلِم توفي عام (7- هـ / 648م)

(3)-** رجل من مغموري العرب وفقرائهم .

أصبح الصباح خرج الأعشى من عنده، إلى سوق عكاظ وأنشد في جمعٍ من الناس:

لَعَمْرِي لَقَدْ لاحَتْ عُيُونٌ كَثِيرَةٌ إِلَى ضَوْءِ نَارٍ فِي يَفَاعٍ تُحَرَّقُ
تُشَبُّ لِمَقْرُوْرَيْنِ يَصْطَلِيَانِهَا وَبَاتَا عَلَى النَّارِ النَّدَى والمُحَلَّقُ
رَضِيْعِيْ لِبَانٍ ثَدْيَ أُمٍ تَحَالَفَا بأسْحَمَ دَاجٍ عَوْضُ لا نَتَفَرَّقُ

فلم ينقضِ النَّهار إلا وكانت كلُّ واحدةٍ من بناته في عصمة رجلٍ ثريٍّ شريف[1].

فإذا كان هذا تأثير الشعر في حياة الناس، وما يقيمه من إعلاءِ شأنٍ، أو إنقاص قَدْرٍ؛ أفلا يكون النص القرآني إذا ما وظِّف توظيفًا فنيًا بعد تضمينه، أو اقتباس معانيه أقوى تأثيرًا؟.

لقد كانت للشعر خصائصه الفنية المرتكزة على سبك الألفاظ وحسن تراكيبها، وجريانه إلى أذن السامع وعقله بنغم عذب رقيق، وهذا هو ذات الأمر في آي القرآن الذي فاق الشعر عذوبة وبلاغة وطلاوة ووقعًا في النفوس، حتى شهد له أعداؤه بذلك، فقد قال عنه الوليد بن المغيرة، وهو ألد خصوم الرسول صلَّى الله عليه وسلَّم: " واللهِ لقد سمعتُ من محمدٍ آنفا كلامًا ما هو من كلام الإنس ولا من كلام الجن، إنَّ له لحلاوة، وإنَّ عليه لطلاوة، وإنَّ أعلاهُ لمُثمر، وإنَّ أسفله لمُغدِق، وإنَّه يعلو ولا يُعلى[2]". لذا فليس غريبًا أن يوظف النص القرآني وما يحمل من دلالات لتقوية نص شعري.

---

(1)-يُنظَر: د. غازي طليمات، عرفان الأشقر : الأدب الجاهلي " قضاياه – أغراضه – أعلامه – فنونه "، دار الفكر المعاصر – بيروت – دار الفكر – دمشق – ط1422/1هـ - 2002م، ص 414، 415

(2)-الزمخشري (جاد الله محمود) : الكشَّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل (تفسير القرآن الكريم)ج4، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر – بيروت - د.ط/ 1366هـ 1947م، ص 649

لا ريب في أن المؤثر الديني (القرآن والسنة) المتمثل في القصص والشخصيَّات بما تحمل من قيم إنسانية، وعبر دينية، تشكِّلُ إرثًا إنسانيًا يغري المبدعين – بخاصة - بالاتكاء عليه لدعم بغيتهم. ومن هذه القصص والشخصيَّات ذات التأثير والحضور- على سبيل المثال لا الحصر - قصص: يوسف، وموسى، وأهل الكهف، وعزيز مصر، وإبراهيم، ونوح، ويونس، وسليمان، ولقمان ... ويقابلها أحداثٌ وشخصيَّاتٌ كانت تقف خارج إطار الحق والقيم والفضائل كقصص: أصحاب الفيل، وأصحاب البقرة. وفرعون، وأبي لهب ... سردها القرآن الكريم في أسلوب رائع متناسق جعلها تخلد في أذهان من تناقلوها حتى التصقت بتراثهم وأصبحت جزءًا مهمًّا منه، ومن التراث الإنساني.

ومن هذا المنطلق أشير إلى أنَّ المسألة ليست إقرارًا باعتبار (القرآن والسنة) عينهما من التراث مسألة زمنية، لأن اعتبارهما كذلك يُدْخِلُ في زلل عقائدي، حيث إنَّ لكل ميراث مورِّثًا، وله في المقابل مورَّث، كما أن التراث لا بد له من زمن يقف عنده لا يتعداه وإلا لما كان تراثًا، فلا يمكن وصف الحدث الآني، أو الشخصية الحاضرة بأنهما من التراث، وهذا ما لا يمكن مطلقًا إسقاطه على القرآن والسنة؛ فحاشا لله أن نحصرهما في حقبة زمنية بعينها، أو أن نوقفهما على صنف من البشر أو طائفة دون غيرها. وما ورودهما في هذا المقام إلا على معنى التَّغليب لإدراكنا الرَّاسخ بأنَّ التُّراث تركة إنسانيَّة لا تنطبق على الوحي الإلهي في ذاته؛ وإنَّما هو ـ كما مرَّ سابقًا[1]* ـ ميرات المنزَّل عليه ـ صلَّى اللَّه عليه وسلم ـ ومن المسلَّم به أن الصُّور والمعاني والقصص والحكم والعبر

---

(1)-* ينظر : ص30

والمواعظ التي وردت في القرآن الكريم، وكذلك التراكيب القرآنية يُقَرُّ تداولها واقتباسها خدمة للنصوص كافة سواءٌ أكانت نثرًا أم شعرًا، باعتبارها مستقاة من خير البيان وأقدره على الإيحاء والتصوير والتأثير.

وهذا التَّوظيف ليس حديث عهد فقد كان السابقون الأوائل ومن تلاهم إلى يومنا هذا "يستحسنون أن يكون في الخُطَبِ يوم الحَفْلِ، وفي الكلام يوم الجَمْعِ آيٌ من القرآن؛ فإنَّ ذلك مما يورث الكلام البهاء، والوقار، والرقة، وسَلَسَ الموقع[1]".

والقرآن الكريم الذي شرَّف أمَّة العرب بأن جاء بلسانها استخدم ألفاظًا عربيَّة كانت متداولة قبل نزوله وحيًا على الرسول الكريم. صلَّى الله عليه وسلَّم، بل استخدم – لسماحته – لغة ذات طابع خصوصي ببعض الأقوام من العرب ومنها قوله تعالى: ﴿**إن هذان لساحران**﴾[2]، فقد ورد في تفسير القرطبي " أنها لغة بني الحرث بن كعب وزبيد وخَثْعَمْ وكنانة بن زيد. يجعلون رفع الاثنين ونصبه وخفضه بالألف يقولون: جاء الزيدان، ورأيت الزيدان، ومررت بالزيدان[3]". لقد وظف الشعراء عبر كل العصور اللفظ والمعنى القرآنيين، بل وظفوا آية كاملة أو جزءًا من آية بلفظها ودلالتها في أشعارهم، وكانت فترة صدر الإسلام أكثر الفترات استخدامًا لذلك. يقول الصحابي الجليل (عبد الله بن رواحة[4]):

([1])-الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر) : البيان والتبيين، تحقيق وشرح : عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي – القاهرة – ومكتبة الهلال – بيروت. الكتاب الثاني، ج1، ط3/ 1388هـ 1968م، ص، 118

([2])-سورة : طه، الآية 63

([3])-أبو عبد الله محمد أحمد الأنصاري : تفسير القرطبي، دار الريان للتراث – طبعة خاصة – ج6، د.ت، ص، 4256،4257

([4])-هو عبد الله بن رواحة بن ثعلبة الأنصاري الخزرجي، من الشعراء الراجزين الأمراء .. وشهد بدرً وأحدًا والخندق والحديبية، وكان أحد الأمراء في وقع مؤتة، وقد استشهد فيها سنة 8 هـ. ينظر : د. السَّيد الجميلي : رجال ونساء حول

شـــهدتُ بـــأنَّ وعْـــدَ اللهِ حـــقٌّ وأنَّ النـــار مثـــوى الكافرينـــا[1]

الآية الكريمة. ﴿أليس في جهنم مثوى للكافرين﴾[2]

وفي العصر الأموي نجد (الفرزدق[3])* يقول:

كـــأن على ديـــر الجمـــاجم مـــنهم حصـــائد أو أعجـــاز نخـــل تقعـــرا[4]

الآية الكريمة ﴿تَنْزِعُ النَّاسَ كَأَنَّهُمْ أَعْجَازُ نَخْلٍ مُنْقَعِرٍ﴾[5]

ومن العصر العباسي نورد قول (أبي تمام)[6]:

ثانيـــهِ في كَبِـدِ السَـمَاءِ وَلَـمْ يَكُـنْ لاثنَـــينِ ثَـــانٍ إِذْ هُمَـــا فِي الغَـــارِ[7]

الرَّسول (صحابة النبي صلى الله عليه وسلم (السابقون الأولون من المهاجرين والأنصار)، دار القلم والتراث – القاهرة – د.ط / د.ت، ص 291.

([1])-ديوان عبد الله بن رواحة، تحقيق: د. حسن محمد باجودة، مطبعة السُّنة المحمدية – القاهرة – ط1/ 1972، ص 106.

([2])-سورة : البقرة، الآية : 119

([3])-* هو همام بن غالب بن صعصعة بن ناجية ... كان جده صعصعة عظيم القدر في الجاهلية وكان افتدى ثلاثمائة موءودة إلى أن جاء الله عز وجل بالإسلام، وكان أبوه غالب من سراة قومه ورئيسهم، وكان الفرزدق كثير التعظيم لقبر أبيه فما جاءه أحد واستجار به إلا نهض معه وساعده على بلوغ غرضه ... مات في مرضه سنة عشر ومائة. ينظر: ياقوت الحموي الرُّومي: معجم الأدباء، ج6، تحقيق: د.إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي – بيروت – لبنان، ط1/1993م، ص 2785/2788.

([4])-ديوان الفرزدق، م1، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر – بيروت، د.ط/د.ت، ص 242.

([5])-سورة : القمر، الآية 20.

([6])-هو حيب بن أوس بن الحارث الطائي (188 هـ - 231 هـ)، أبو تمام، الشاعر، الأديب : كان واحد عصره في ديباجة لفظه، ونصاعة شعره، وحسن أسلوبه. ولد في جاسم من قرى حوران بسورية ... له تصانيف منها " ديوان الحماسة" و " فحول الشعراء" و " الاختيارات من شعر الشعراء" وغير ذلك. ينظر : ابن قنفذ القسنطيني : كتاب الوفيات، تحقيق: عادل نويهض. منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت – ط4 / 1983م، ص 168.

([7])-ديوان أبي تمام، تقديم وشرح: د. محي الدين صبحي، ج1، دار صادر – بيروت – لبنان، ط1 /1997م، ص 343.

الآية الكريمة: ﴿إِذْ أَخْرَجَهُ الَّذِينَ كَفَرُواْ ثَانِيَ اثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ﴾[1]

ومن العصر الحديث يقول (أمل دنقل):

وعجوز في القدس (يشتعل الرأس شيبًا)

تشم القميص. فتبيض أعينها بالبكاء

ولا تخلع الثَّوب حتى يجيء لها نبأ فتاها البعيد

أرض كنعان – إن لم تكن أنت فيها- مراعٍ من الشوك!

يورثها الله من شاء من أمم[2]

لقد وظَّف مضامين عدد من الآيات، وهي الآية الكريمة: ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّي وَهَنَ الْعَظْمُ مِنِّي وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنْ بِدُعَائِكَ رَبِّ شَقِيًّا﴾[3]، والآية الكريمة ﴿وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَا أَسَفَى عَلَى يُوسُفَ وَابْيَضَّتْ عَيْنَاهُ مِنَ الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ﴾[4]، والآية الكريمة ﴿فَلَمَّا أَنْ جَاءَ الْبَشِيرُ أَلْقَاهُ عَلَى وَجْهِهِ فَارْتَدَّ بَصِيرًا قَالَ أَلَمْ أَقُلْ لَكُمْ إِنِّي أَعْلَمُ مِنَ اللَّهِ مَا لا تَعْلَمُونَ﴾[5]، والآية الكريمة ﴿قَالَ مُوسَى لِقَوْمِهِ اسْتَعِينُوا بِاللَّهِ وَاصْبِرُوا إِنَّ الْأَرْضَ لِلَّهِ يُورِثُهَا مَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ وَالْعَاقِبَةُ لِلْمُتَّقِينَ﴾[6]

والشَّواهد التي تؤكد أنَّ الشَّاعر العربي أحسن توظيف قوة النص القرآني، بعد أن اهتدى إلى كفايته في خلق التأثير كثيرة، حيث انتبه الشُّعراء إلى أنَّه

([1])-سورة : التوبة، الآية : 40

([2])-أمل دنقل: الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي – القاهرة – ط 2 / 2005م، ص 297.

([3])-سورة: مريم، الآية: 4

([4])-سورة : يوسف، الآية 84.

([5])-سورة: يوسف، الآية 96.

([6])-سورة: الأعراف، الآية 128.

يغني عن كثير من القول الذي كان الشَّاعر سيلجأ إليه إن لم يستعن بمعجمه الدِّيني .

ومما لا جدال حوله، أن الألفاظ العربيَّة تراث عربي أصيل خالص، تدخل ضمن الموروث العربي العام، ويحق للشاعر وسواه استدعاء الموروث اللفظي أينما كان موقعه للدلالة والحاجة التوظيفية لخدمة الغرض الإبداعي، ويمثل هذا الموروث أداة من أدوات الشاعر تؤهله لطرح أفكاره بصورة أكثر عمقًا وإقناعًا، ويسهم في ذلك ما ينبغي أن يضيفه من دقة في المزج وبراعة في التصوير، وإتقان في التراكيب، وفي هذه الحالة لا ينبغي أن يضع الشَّاعر كلَّ ثقله على الماضي يأخذه كما هو دونما تفكير في عامل الزمن الذي له بالضرورة تأثير مباشر في نوع المادة فما كان مطابقًا بالأمس، ليس بالضرورة أن يتطابق مع كائن اليوم، وقد لا يكون كذلك في الغد، فلكلِّ زمن ظروفه، ومقاييسه ومفاهيمه، كما له تأثيره في غيره ـ وبالتَّأكيد أن هذا الحكم لا يمكن أن يسري على النَّص القرآني، والحديث الشَّريف ـ وما هو مُسلَّمٌ به: إنَّ الماضي حاضرٌ في الحاضر، متواصل معه من مسالك متعدِّدة، ويصل عبر وسائط متنوعة؛ الشُّعراء من ضمنها. ومن هذا المنظور نجد أنَّ العلاقة بين الشاعر والماضي والتراث جزءٌ منه؛ تُرسَمُ معالمها، وتُحَدَّدُ ماهيتها " بقدر ما يدعوه إلى الحوار معه، وبقدر ما تبدو الطريق التي فتحها طريقنا نحن اليوم كذلك[1]".

ويمثِّلُ الوقوف على مدى تأثر الشَّاعر الليبي بالتراث وما ينطوي تحته من مؤثرات كونت نسيجه؛ مدخلاً للدراسة، ومنطلقًا رئيسًا لكشف العلاقة ودرجة تأثير التُّراث بكامل معطياته في الآخر الذي يمثله الشِّاعر، والذي يأخذ

([1])-أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة – بيروت – ط1983/4م، ص134

ـ بما يبدعه ـ دور الوسيط بين هذا المؤثِّر والمتلقي. وستكون البداية مع علاقة النص الشعري بالنص القرآني ومضامينه، والأحاديث النبوية، ومع الشخصيَّات الدينية وقيمة استدعائها في النص، وما يوفره حضورها من غنىً للقصيدة، ومن ثمَّ تتبع درجات حضورها وكيفيته في حاضر المجتمع العربي والإنساني على حدٍّ سواء، لإدراك عظم علاقتها التأثيرية في نفس المُبدع، الذي جعله يوظِّفها أداة تعبيرية توفِّر له كمًّا كبيرًا من الألفاظ والمعاني التي كان سيحتاج للإتيان بها لو لم يقم باستدعاء النص القرآني بكل ما يحمل من صورٍ فنية متعدِّدة تضفي قيمًا عالية على الغرض الموظَّف لأجله، ولكنها رهنٌ بقدرة المُوَظِّف على تشكيل مادته، وعمق ذكائه في الاستفادة القصوى مما بين يديه، لأنَّ "رؤيا الشاعر المبدع لا تكمل القيم والقواعد وحسب أيًا كانت، وإنما تتجاوزها[1]".

وأورد هنا – قبل الحديث عن الشَّاعر الليبي – نماذج لبعض الشُّعراء العرب في العصر الحديث. يقول الشاعر المصري (أمل دنقل)* في قصيدة (مقابلة خاصة مع ابن نوح[2]) التي يبرز في عنوانها المؤثر الديني جليًّا:

بينما كنتُ ..
كان شباب المدينةْ
يلجمون جواد المياه الجموحْ

([1])-نفسه، ص 106

* ولد عام **1940**م بقرية القلعة مركز " قفط" على مسافة قريبة من مدينة "قنا" في صعيد مصر. كان والده عالماً من علماء الأزهر، حصل على "إجازة العالمية" عام **1940**م فأطلق اسم "أمل" على مولوده الأول تيمناً بالنجاح الذي أدركه في ذلك العام. وكان أمل يكتب الشعر العمودي، ويمتلك مكتبة ضخمة تضم كتب الفقه والشريعة والتفسير وذخائر التراث العربي، التي كانت المصدر الأول لثقافة الشاعر. عرف بالتزامه القومي وقصيدته السياسية الرافضة. توفي عام **1983**م.

([2])-أمل دنقل : الأعمال الكاملة، ص 424، 425، 426

ينقلون المياه على الكتفين
ويستبقون الزمنْ
يبتنون سدود الحجارة
علَّهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة
علهم ينقذون .. الوطنْ!
.. صاح بي سيدُ الفلك – قبل حلول
السكينه:
" انج من بلدٍ .. لم تعدْ فيه روح !"
قلتُ:
طوبى لمن طعموا خبزه..
في الزمان الحسنْ
وأداروا له الظهر
يوم المحنْ!
ولنا المجد – نحن الذين وقفنا
(وقد طمس الله أسماءنا!)
نتحدى الدمار
ونأوي إلى جبل لا يموت
(يسمونه الشعب!)

للوصول إلى أقصى درجات القوة والتأثير استخدم الشاعر ألفاظًا اكتسبت من ورودها في القرآن الكريم خصوصية دينية ذات بعد دلالي في تجسيد الموقف ووقع التعبير، وقوة الإشارة إلى الزمن البعيد (زمن الطوفان، وسفينة نوح) هذه

القصة التي أوردها الله تعالى في كتابه العزيز كغيرها من القصص للعبرة والعظة. لقد كان خطاب الشاعر مؤسسًا على إدراكه بأنَّ (المتلقِّي) يحمل بين ثناياه صورة الطوفان وقصة (نوح) كاملة، ويقع تحت تأثيرها، كما أن معجمه اللفظي يحتوي على ذات الألفاظ التي تعمَّد (الشاعر) سوقها في قصيدته لقوتها الإيحائية، ومتانة رباطها الموصل بين الموظَّف، والموظَّف لأجله، فجعلها تنقل قوتها للجملة الشِّعريَّة التي وضعت فيها من خلال تأثيرها في مجاوراتها من ألفاظ، بمنحها "ثراءً فنيًّا بالغًا [تميز] بغزارة الدلالات الشِّعريَّة وتكثيفها[(1)]".

وترتَّب على هذا الاقتباس القرآني باستخدام ألفاظه في خدمة النَّصِّ الشِّعري - وما تحمل من إشارات موحية تكشف عن معانيها - تأثيرٌ في السياق العام للقصيدة، ينعكس – بالطبع – على نوع التأثر لدى الطرف المقابل المقصود - أصلاً- بالعملية الإبداعية، فكلمة (طمس) تستدعي – لخصوصيتها - عددًا من الآيات القرآنية التي تضمنت هذه اللفظة، والتي لها من الحجَّة والبيان ما يجعلها تؤثر في النفس وتأخذ بقيادها. وأقرب هذه الآيات التي يشير استخدام اللفظ إليها. قول الله تعالى: ﴿**وَقَالَ مُوسَى رَبَّنَا إِنَّكَ آتَيْتَ فِرْعَوْنَ وَمَلأَهُ زِينَةً وَأَمْوَالاً فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا رَبَّنَا لِيُضِلُّواْ عَن سَبِيلِكَ رَبَّنَا اطْمِسْ عَلَى أَمْوَالِهِمْ وَاشْدُدْ عَلَى قُلُوبِهِمْ فَلاَ يُؤْمِنُواْ حَتَّى يَرَوُاْ الْعَذَابَ الأَلِيمَ**﴾[(2)]، وكلمة (طوبى) تستدعي قوله تعالى: ﴿**الَّذِينَ آمَنُواْ وَعَمِلُواْ الصَّالِحَاتِ طُوبَى لَهُمْ وَحُسْنُ مَآبٍ**﴾[(3)]، وكلمة (نأوي) في سياق الجملة تقود مباشرة إلى قوله تعالى ﴿**قَالَ سَآوِي إِلَى جَبَلٍ**

---

(1)-د. عبد العاطي كيوان : التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة – ط1419/1هـ-1998م. ص110،111

(2)-سورة : يونس، الآية : 88

(3)-سورة : الرعد، الآية : 29

يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاء قَالَ لاَ عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللّهِ إِلاَّ مَن رَّحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ﴾[1] وبها تكتمل الصورة الإيحائية الرامزة لواقع الشاعر، الذي شبَّعه بالمؤثر الديني ليضمن له الولوج إلى أعماق المتلقِّي، بذات العمق التأثيري المعتمل في نفس الشاعر الملتهبة برفض الواقع وعدم الاقتناع به، وهذا ما جعله يقارن بين الفعال الغالبة فيه، والفعال التي سبقت الطوفان .

ومن ذلك - أيضًا - قصيدة (شناشيل ابنة الجبلي) للشَّاعر العراقي (بدر شاكر السَّيَّاب*) التي يقول فيها:

وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفة
ترقصت الفقائع وهي تفجر – إنه الرطب
تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفة
بجذع النخلة الفرعاء تاج وليدك الأنوار لا الذهب
سيصلب منه حب الآخرين سيبرئ الأعمى
ويبعث من قرار القبر ميتا هده التعب
من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمه اللحما
ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثب !

([1])-سورة : هود، الآية : 43

* شاعر عراقي معاصر ولد في قرية جيكور جنوب شرق البصرة عام **1926**م. اتسم شعره في الفترة الأولى بالرومانسية وبدا تأثره بجيل علي محمود طه من خلال تشكيل القصيد العمودي وتنويع القافية ومنذ **1947** اهتم بالسياسة وبدا ذلك واضحا في ديوانه أعاصير الذي حافظ فيه السياب على الشكل العمودي وبدأ فيه اهتمامه بقضايا الإنسانية وقد تواصل هذا النفس مع مزجه بثقافته الإنجليزية متأثرا بأليوت في أزهار وأساطير، وظهرت محاولاته الأولى في الشعر الحر وقد ذهبت فئة من النقاد إلى أن قصيدته "هل كان حبا" هي أول نص في الشكل الجديد للشعر العربي، ومازال الجدل قائما حتى الآن في خصوص الريادة بينه وبين نازك الملائكة. توفي عام **1964**م.

يقول عز الدين إسماعيل معلقًا على هذا المقطع "وواضح هنا هذا الاستغلال للآية الكريمة: ﴿وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ﴾[1]...وهو استغلال شعري وليس اقتباسا محضا ..لقد اتخذت الآية الكريمة في نفس الشاعر مسارا نفسيا خاصًّا، وتحددت أمامه ببعد شعوري يرتبط بأزمته الراهنة[2]".

إنَّ اقتباس اللفظ القرآني الذي تعي ذواكرنا جيِّدًا نسبته للنَّص القرآني هو ما يجعلنا نقيم رابطًا بين النَّصين (المتناص، والمتناص معه)، فقراءة أسطر هذه القصيدة أو سماعها يحيلان مباشرة على النَّص القرآني. لقد استفاد الشاعر كثيرًا من قصة السيدة مريم وابنها المسيح عليهما السلام بالتقاطه بعض ألفاظها ومعانيها وصورها، وكوَّن تراكيبه تأسيسًا عليها، حيث استثمر وقعها في نفس المتلقِّي، وطرح ألفاظها ومعانيها بعد أن ألبسها ثوب الشِّعر، وهذا ما جعل غز الدين إسماعيل ينزع عنه صفة الاقتباس التام، ويصفه باستغلال شعري؛ لأنَّ الشاعر اكتفى بالأسلوب القرآني، والمحاكاة لقصة (مريم)، دون أن ينقل النص القرآني كاملاً، أو جزءًا منه، فالشَّاعر - هنا - نسج على منوال فكرة النَّص القرآني. وقد نهج هذا النهج شعراء آخرون بحكم التأثر بالموروث الديني، وهو ما يمكن أن نسميه الاقتباس غير المباشر، ومن ثمَّ فإنَّ توظيف النَّص الدِّيني (القرآن والحديث الشَّريف) يجيء على سبيل استخدامه في تقوية المضمون دون أن يكون متواريًا كليًا فيما جاوره من ألفاظ وإلا كيف يكون لنا أن ندرك علاقة النَّصِّ المقتبس بالنَّصِّ الآخر (العام) المُقتبس له.

([1])-سورة : مريم، الآية 25

([2])-د.عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر " قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية"، دار العودة – بيروت – ط3 / 1981 م، ص 28

إنَّ مجرَّد ذكر التُّراث الديني يجعل الذهن يقفز مباشرة إلى القرآن الكريم حيث إنَّه النبع الأكثر تدفقًا، والأبعد تأثيرًا في النفس الإنسانيَّة - المسلمة خاصة - ويعتبر التراث الديني بشقيه (القرآن والسنة) معينًا لا ينضب ولا يجف، وتتكثف أهميته كلما زادت درجة اضطراب الحاضر؛ لأن المتلقِّي – في الطبيعي – مُشَبَّعٌ به، فلابُدَّ أنَّه قد كوَّن بصورة ما، حسب القدرة والولاء، رصيدًا يمنحه القدرة على إدراك وجود لعلاقة دينية بالنَّصِّ الشِّعري، ومن ثمَّ كشف نمط العلاقة القائمة، حتى ولو اقتصر الأمر على مجرَّد التلميح لقول من القرآن أو السنَّة لجأ الشاعر إليه، لعلمه بما يحويه من دلالات بلاغية ذات أسلوبٍ راقٍ، ولغةٍ تملك من الإمكانات ما يجعلها ذات تأثير روحي على المتلقِّي، وما يجعل المبدع يخترق فكر المتلقِّي ويخاطب عقله الباطن قبل عاطفته، وهو ما يرفع مخيلته إلى درجات أعلى من الوعي بما يُطرح، وأكثر تأثرًا بمضامينه، قد تتجاوز ما رمى إليه أصلاً.

والتَّراكيب والإشارات القرآنية وكذلك المعاني والتأويل؛ كلها ذات أثر في عامة البشر، ولكنها ذات خصوصية تأثيرية في المسلم، فهي أساس علاقته مع خالقه، وهذا الأساس يجعلها لصيقة بذهنه حاضرة في فكره، وهذا ما جعل الشعراء يلجؤون إليها ليقينهم أنها ستوصل للمتلقي مراميهم من العملية الإبداعية، ولإدراكهم لحقيقة أن مجرَّد الإشارة إلي ما يحاكي هذه التراكيب أو الإشارات سيخلق نوعًا من الثقة، ويضفي قيمًا عالية للعمل الإبداعي نابع من المخزون الديني لدى المتلقِّي الذي يُسْتَدْعَى في برهة من الزمن إذا مرَّ ما يشير إليه، إما من باب الإيحاء أو الإشارة؛ وإما من طريق المحاكاة أو الاقتباس المباشر، وستعمل الذاكرة المتلقِّية من فورها على استدعاء الرابط، صاحب الكلمة

الفصل في القبول إذا وافق منهجه، أو الرفض إذا حاد عن معتقده. فإذا التقى في ذهن المتلقى بما يحمل من معانٍ قرآنية، مع ما تحمله قصيدة شعريَّة اتخذت من هذه المعاني سبيلاً للوصول إلى عقله ومن ثَمَّ عاطفته؛ فحتمًا سيكون المؤثر بليغًا، والغاية أكثر تحققًا. ولقد استغلَّ كثر النَّص القرآني واستلهموا منه قصائدهم بشكل مباشر، من هؤلاء الشاعر(أدونيس) الذي أخذ من قصص القرآن قصة نبي الله (سليمان) في قصيدته (الهدهد وسليمان) التي يقول فيها[1]:

يجلسُ الهُدْهُدُ في حضْنِ سُلَيْمان
سُلَيْمان ابْتِهَالْ
يتَقَرَّى جَسَدَ الغَيْب
وبِلْقِيسُ عَرَار
وقَنَادِيلُ، وسِحْرٌّ عَرَبِيٌّ

لقد نسج من هذه القصة وما فيها من أحداث قطعة شعريَّة ذات إيحاء ودلالة تستحضر الموروث في جلباب الحاضر.

إنَّ الشَّخصيَّات التي ورد ذكرها في نصي الشاعرين (أمل دنقل، وبدر شاكر السياب، وأدونيس)، وسيقت قصصها في كثير من آي القرآن الكريم؛ هي في الأصل شخصيَّات إنسانية كرّمها الله بخصوصية جعلتها مدار استشهاد.

وسأتطرق في هذا المبحث إلى توظيف المؤثر الديني بـ (القرآن الكريم) عند الشَّاعر الليبي محور هذه الدراسة وأساسها.

(1)-أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة – بيروت – ج2، ط1985/4م، ص 345

رأى كثيرون من القدامى والمحدثين أنَّ ما وظِّف من القرآن والسُّنة في صنوف الأدب كافة يُسمَّى (اقتباسًا)، فعندما تستقي التَّجربة الشِّعريَّة مادتها الفنية اعتمادًا على نص أو بعض ألفاظ وردت في القرآن الكريم، أو حديث نبوي شريف، أو معنى ورد في أحدهما، وظَّفه الشاعر لما فيه من قوة بلاغة تعينه على تجسيد فكرته، وتجعله أكثر مصداقية، وأكثر ضماناء في النفاذ إلى حيث يريد بتأثير أقوى في المتلقِّي؛ هو من قبيل الأخذ الجائز المفيد. يقول ابن حجَّة الحموي "الاقتباس هو أن يضمن المتكلم كلامه كلمة من آية، أو آية من آيات كتاب الله خاصة[1]"، ولا يقتصر الأمر على الشَّاعر وحده، فهناك مَنْ يُقْدِمُ على ذلك من أهل النَّثر أيضًا.

وهو ليس حديث عهد؛ فلقد اقتبس الشعراء في بداية عصر ظهور الإسلام من القرآن والحديث منذ بدء نزول الوحي على الرسول - صلَّى الله عليه وسلم - وأصبحوا يعمدون إليه لدعم خطابهم الشِّعري، فيأخذون المقتبس من القرآن، أو الحديث من موضعه الأصلي، ويجتهدون في ضمان المكان المناسب له في قصائدهم، وهو ما يتيح لهم الوقوف على الغرض الفني الذي سيؤديه. وقد يقتبس الشاعر المعنى أو الفكرة أو بعض التراكيب التي يستلهم من خلالها فكرة أو معنى أو هدفًا يرمي إليه، وهو ما اصطلح البلاغيون على تسميته الاقتباس واللمح؛ إذ إنَّ ضرورة الوزن، أو الأسلوب قد تقتضي التَّصرف في صياغة المُقْتَبَس. وقد يأتي الاقتباس للكناية باللفظ على معنى مغاير للمعنى المقصود في موضعه الأساس.

---

(1)-ابن حجة الحموي : خزانة الأدب وغاية الأرَب. ش، عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال – بيروت- ج2، ط2 / 1991م. ص 455

فالاقتباس – إذن - يكون إمَّا باستخدام آية كاملة، أو جزءٍ من آية، أو إشارات وتراكيب قرآنية، أو ألفاظ خاصة بالمعجم القرآني؛ وإمَّا من السُّنة النَّبوية وتكون على غير سبيل الانتماء للنَّص الأدبي. وفي ذلك يقول القزويني ". ولقد كان اقتباس الشاعر الليبي شاملاً لهذه الأنواع جميعها، فهو كغيره من الشعراء لم يكن بمنأىً عن النص القرآني، وما يحمل الكتاب العزيز من صور ومعانٍ، وما يعج به من ألفاظٍ تفي بالغرض دونما الحاجة إلى الإطالة السردية. ومن خلال تأثره بالمصدر القرآني ومعرفته بمدى القيمة التي سيضيفها لنصه يبرهن على أنَّ هذا الاقتباس يُمَثِّلُ "صورة صريحة نسبيًا من صور العلاقة التي تربط الشاعر المعاصر بالنص القرآني[1]". كما أنَّ الظروف السياسية التي سبقت الإشارة إليها، والتي شهدت محاولات لطمس الهوية العربيَّة في فترة الحكم العثماني، وتعطيل الأثر الديني في نفوس الليبيين، في فترة الاحتلال الإيطالي ومن بعده الإنجليزي، خلقت شعورًا قويًا يقود الناس إلى التمسك بالجذور، والتشبث بعقيدتهم وعاداتهم وتقاليد هم ليقينهم أنها الخلاص، و" أنَّ هذا المتسلط يُشكِّلُ تهديدًا كيانيًّا لمن يغزوهم في هويتهم القومية وتراثهم وانتمائهم ونظرتهم إلى الوجود، إنه يحمل خطر الاندثار وفقدان الاعتبار الذاتي... لا يظل أمام الشعب المقهور سوى الاحتماء بالتراث والتمسك بالتقاليد، ضد الغزو الفكري والنفسي، ضد الغزو الحضاري. ويشتد التمسك بهذه التقاليد بمقدار وطأة الاستعمار الحضاري[2]".

(1)-د. عزالدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 30

(2)-د. مصطفى حجازي : التخلف الاجتماعي " سيكولوجية الإنسان المقهور " معهد الإنماء العربي – بيروت - ط2، ص 176

وللحفاظ على الأصل، والانتماء، والهوية الدينية أنشئت المدارس والزوايا لحفظ القرآن الكريم وتعليمه، وكذلك المعاهد الدينية التي حرصت على تعليم اللغة العربيَّة بجانب القرآن الكريم. نذكر منها: مدرسة ميزران، وجامع أحمد باشا، وجامع شائب العين في طرابلس، وزاوية الزروق في مصراته، وزاوية الدوكالي في مسلاته، وزاوية الشيخ السوداني في بني وليد، وزوايا برقة، والجامعة الإسلامية في البيضاء، والمعهد الأسمري ومعهد الفطيسي في زليتن، .. وغيرها. لقد خلقت هذه الزوايا والمعاهد الدينية أثرًا في ثقافة مريديها والمجتمعات المحيطة بها؛ وبما أنَّ الشعراء كانوا ممن تلقوا العلوم فيها، أو تأثروا بها، أو ممن استفادوا من موقع ليبيا الذي يتوسط منارتي العلوم الدينية (الأزهر الشريف) في مصر، و(جامع الزيتونة) في تونس، كان انعكاس هذا على إبداعهم أمرًا طبيعيًّا، فالمتتبِّع لأشعار هؤلاء الشعراء سيلمس بدون عناء الحس الديني، ويطَّلع على تأثير النص القرآني في الشاعر الذي فرَّغه في قالبه الشعري. من ذلك قصيدة الشاعر (أحمد رفيق المهدوي) التي تحمل عنوان (غيث الصغير[1]): والتي تأخذ طابع القص الشعري. يقول فيها:

إنَّ في الشَّكوى إلى ذي رحمةٍ سلوةً تشبه بالصبرِ اعتصاما

رُبَّ شكوى جعلت نارَ الأسى نارَ إبراهيمَ بردًا وسلاما

فارعِ لي سمعًا فهذي قصتي تشرح البؤس ابتداء وختاما

من الواضح أنَّ الشاعر عاد إلى مخزونه الديني ليستدعي منه ما يوافق المعنى المتدرج في السياق العام للقصيدة، ويختصر مسافات التأثير في المتلقِّي، فقد جعل عجز بيته جزءًا من آية قرآنية مع شيءٍ من التصرف يقتضيه الوزن

[1]-خليفة محمد التليسي : رفيق شاعر الوطن، الدار العربية للكتاب، د.ط /1988، ص 174،177

والقافية، وهي قوله تعالى " قلنا يا نار كوني بردًا وسلامًا على إبراهيم[1]". ويذكر في موضع آخر من هذه القصيدة نصًا قرآنيًا يؤكد تأثره بالموروث الديني. حيث يقول:

لــــو تحصــــلت على مــــال بـــــه اشـــتري عـــدة حـــرب وحســـاما
أدرك الثـــــارات ممــــن قتلــــوا والدي. إني أريـــــد الانتقامــــــا
هـــو منشـــودي مـــنَ الدنيـــا الـــتي لي ســـاءت مســـتقرًّا ومُقامـــا

لقد اختزل الشاعر بهذا الاستدعاء في قوله: (لي ساءت مستقرًا ومقامًا) كثيرًا من الألفاظ التي كان سيحتاجها ليعبر بها عن سوء حال (غيث الصغير) وما يكابده من ذل وهوان، واضطرام نار تأكل حشاه. وكم حالفه التوفيق عندما ساقها، لأن وقع هذه الألفاظ استمد قوة تأثيره من السياق الأصلي الذي ورد في القرآن الكريم، فلقد جاء بالآية شبه كاملة ﴿**إِنَّهَا سَاءتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا**﴾[2]، التي وردت في معرض تصوير الله عز وجل للعذاب، وهو ذات التصوير الذي أراده الشاعر، لينقل لنا الصورة التي عليها الصبي لكونه مثالاً لكلِّ رفاقه في ملجأ (المقرون[3])* الذي أقامه لهم الغازي الإيطالي ليس رأفة بهم، وإنما لسحبهم من انتماءاتهم، وقطع أواصر علاقتهم بوطنهم وذويهم، لقد ألحق بالشعب الليبي "كل أسباب الأذى والإذابة والإبعاد عن الحضارة العالمية والتراث الديني والقومي"[4].

([1])-سورة الأنبياء، الآية : 69

([2])-سورة : الفرقان : الآية : 66

([3])-* قرية ليبية صغيرة تقع جنوب غرب مدينة بنغازي

([4])-د. محمد ادغيم – إشراف وإعداد – مهرجان رفيق الأدبي، منشورات جامعة قار يونس – بنغازي – ط1993/1م، ص 61،62

أمّا الشعراء المعاصرون الذين يشملهم زمن الدراسة، فموقفهم من واقعهم يتضح من خلال المواضيع التي يطرقونها، والاستدعاءات التي يسوقونها، والتراكيب التي يؤلفون بينها وقد منحهم هذا القدرة على مخاطبة وعي المتلقِّي بالمؤثرات المحيطة به ممزوجة بما في مخزون ذاكرته؛ إما باقتباس آية من القرآن الكريم، أو جزءٍ منها (الاقتباس الظاهر) وإمَّا بالإشارات والتَّراكيب التي تشكلها معانٍ دالَّة، أو أسلوب قرآني (الاقتباس الباطن)

أولاً - الاقتباس الظاهر:

إنَّ استلهام النص القرآني سمة في الشِّعر الليبي، والتأثر به يبدو جليًّا عند غالب الشُّعراء، بل إنه عند البعض أساسٌ في لغتهم وصورهم الشِّعريَّة، ومرد ذلك إلى ثقافتهم الدينية العالية، لذا كان للمؤثر الديني حضوره القوي في نفوسهم، سواء أكان ذلك باستخدام الألفاظ الواردة في المعجم القرآني، أم باستخدام آية كاملة، أو بعضها لتمام معنى وتقويته. ومن هؤلاء الشَّاعر (محمد انديشة) الذي له ديوان شعرٍ يظهر فيه أسلوب الخطاب الديني واضحًا. يقول في قصيدة (فراديس الجنان[1]):

قد هاج أشجاني وزاد بكائي

جدث حواك معطر الأرجاء

تتزاحم الأضواء حول رغامه

ومن العجيب تزاحم الأضواء

شمس الضحى حسدتك فيه ونجلها

(1)-ديوانه : ديوان ينبوع الجمال، المنشأة الشَّعبيَّة للنَّشر والتَّوزيع والإعلان والمطابع، ط1/ 1981م، ص 95

بدر الدجى وكواكب الجوزاء

وتود أن تسعى إليك لعلَّها

تحظى به بدلاً من العلياء

ورنت إليه الحور من فردوسها

فبدا لهنَّ يفوق وجه ذكاء

قد هزهنَّ إليه وجد كامن

من كلِّ قلب مفعم بصفاء

من كل مائسة القوام كأنها

(إحداهما تمشي على استحياء)

فوددن أن يهبطن من أوج العلا

ليزرنه في الليلة القمراء[1]

هذه الأبيات جزءٌ من مرثية قالها الشَّاعر في رثاء شقيقه، أراد فيها أن يبين مآثره، ويحدد مكانه من التَّقوى، وهذه هي الفكرة العامة للقصيدة. لقد وجه الخطاب لشقيقه (المرثي)، ويخبره بأنَّ سيرته العطرة فرضت على الكون أن يرجو بهاءه، لدرجة أنَّ رمزي النُّور والبهاء (الشمس والبدر) يغاران من ذلك. ولم يقف الأمر عليهما وحسب؛ إنَّما هبطت الحور من عليائها، ولم تصبر حتى يصعد إليها، لشوقهن الشَّديد إليه، وهذا دالٌّ على درجة الورع التي كان عليها، ولكي يمنح القول بعدًا تأثيريًّا أكبر، والحور وصفًا أدقَّ وأبلغ، وظَّف وصف الله تعالى لإحدى ابنتي شيخ (مدين) عندما ذهبت لنبي الله (موسى) كي تدعوه بطلب من أبيها. قال تعالى: ﴿**فَجَاءَتْهُ إِحْدَاهُمَا تَمْشِي عَلَى اسْتِحْيَاءٍ قَالَتْ إِنَّ أَبِي**

([1])-نفسه، والصفحة نفسها.

يَدْعُوكَ لِيَجْزِيَكَ أَجْرَ مَا سَقَيْتَ لَنَا فَلَمَّا جَاءَهُ وَقَصَّ عَلَيْهِ الْقَصَصَ قَالَ لَا تَخَفْ نَجَوْتَ مِنَ الْقَوْمِ الظَّالِمِينَ﴾[1]، فكان التَّعالق بعض هذه الآية لبيان حياء الحور منه لاستقامته. ولم يكن بمقدور الشَّاعر أن يجد وصفًا أقدر على حمل الصورة من الوصف القرآني.

ويستلهم الشَّاعر(علي الفزاني) في قصيدته (عذابات ناشئة الليل[2]) نصًّا قرآنيًّا يلهم به القارئ سبيل رصد حركة الواقع، ومقابلتها بما يطابقها من الموروث، فيقول:

أنا مذ سقط الغِفاريُّ[3]* حملتُ شِفاهه الظمأى
أفتش في النفوس عن جرعة ماء فما وجدتُ
إلا الإناء به دمٌ عربيُّ النَّزيف
من رأس ألف حسين
فتمردتُ على كلِّ التزام، وأي التزام، ولم تزل
ذاكرة الصِّبا تُردِّد
(هذه أمتكم أمة واحدة
وأنا ربكم فاعبدون)
أنا لا أحبَّ سوى حفنة من تراب الخليج، وزيتونة

([1])-سورة : القصص، الآية : 25

([2])-مجلة الفصول الأربعة. تصدر عن الرابطة العامة للأدباء والكتاب، السنة الثَّانية، العدد 6، أبريل 1979م ص 156

([3])-* هو أبو ذر الغفاري (جندب بن جنادة بن سفيان بن عبيد) من بني غفارمن كنانة بن خزيمة .. صحابي من أكابر صحابة الرسول الكريم – صلى الله عليه وسلم – وكان رابع من أسلم، وقيل خامس من أسلموا من السابقين الأولين. كان من الزهاد النساك الأوائل، أول من حيَّا الرسول – صلى الله عليه وسلم – بتحية الإسلام .. توفي سنة 32 هـ. ينظر : د. السيد الجميلي : رجال ونساء حول الرسول، ص 277.

في الرِّباط
نسيت دلال النِّساء، توغلت بعيدًا
هما الشِّعر والثَّورة توأمان .. ذياك ما حملت سفينتي
وعلى مرافئ المدن الموحشات أشدُّ التُّروسَ
وأصرخ وأنا عري الأمس جئت أعرِّي
الطغاة وأزيح عن لغة الله طلاسم المرجفين(1) ..

لا يقيم (الفزَّاني) أيَّ فرق بين العصر الذي يعيشه، والعصر الذي اضطهد فيه (أبو ذر الغفاري) لدفاعه عن المبادئ، فالمبادئ التي رمز لها بـ (الماء) تلاشت، وحلَّ محلها الدماء رمز (الحروب)، لكنَّها حروب مخزيَّة كونها تقع بين الأهل، وهو ما أعاد ذاكرة الشَّاعر إلى فاجعة مقتل (الحسين) (2)*، وهو ما جعلها تردِّد- أيضًا- قول اللَّه تعالى ﴿إِنَّ هَذِهِ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَأَنَا رَبُّكُمْ فَاعْبُدُونِ﴾(3)، في تذكُّر تهكمي، قاصدًا من ورائه السُّخرية من قومه الذين هم في أصلهم (أمة واحدة)، (وأنَّ ربهم واحد) لكنَّ أفعالهم معاكسة لهذا تمامًا، حيث التشرذم والتَّناحر، واتخاذ أعداء الأمس أربابًا.

وهذا الشَّاعر (راشد الزبير السُّنوسي) نجده قد اقتبس في قصيدته (مداعبة صديق)(4) آية كاملة لما لها من قوة معنى:

يا قاسي القلب ماذا كنت تنتظر
لمَّا تغوَّلت (لا تبقـي ولا تذر(1))

---

(1)-نفسه، والصفحة نفسها.
(2)- * كان مقتله عام 61 هـ
(3)-سورة : الأنبياء، الآية : 92.
(4)-ديوانه : نشرة الأخبار، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1 / 1998م، ص55

أراد الشَّاعر أن يثبت لصديقه أنه قاسي القلب، لم يعد للمودة والصحبة مكان في نفسه، فلم يجد ما يفيد العدم، وينفي الترك والبقاء إلا هذه الآية ﴿لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ﴾[2]. لقد كان لوقعها في نفس المتلقِّي بعدًا تأثيريًّا مضاعفًا. امتزج فيه البعد العقدي – وهو الأساس – بالبعد الفني الذي صاغه الشَّاعر وفق السِّياق الشِّعري لتفريغ تجربته الشُّعوريَّة في وعاء أوسع تمثَّل في تجربة المتلقِّي المتشعِّبة الرؤى.

أمَّا الشَّاعر (عبد اللطيف المسلاتي) فإنَّ تأثره بالنص القرآني منحه مساحة أوسع في التعبير عن ذاته وهو يبث خواطره. يقول في قصيدته (خطوط على هامش الذاكرة[3]):

من يرفع حجرًا، يسقط للأبد شعارًا
ظاهره الرحمة وباطنه الموت
من يكتب لا يقرأ غير حروف
العلة[4]

فهذا اقتباس جاء من الجزء الأخير من الآية القرآنية ﴿يَوْمَ يَقُولُ الْمُنَافِقُونَ وَالْمُنَافِقَاتُ لِلَّذِينَ آمَنُوا انظُرُونَا نَقْتَبِسْ مِن نُّورِكُمْ قِيلَ ارْجِعُوا وَرَاءكُمْ فَالْتَمِسُوا نُورًا فَضُرِبَ بَيْنَهُم بِسُورٍ لَّهُ بَابٌ بَاطِنُهُ فِيهِ الرَّحْمَةُ وَظَاهِرُهُ مِن قِبَلِهِ

---

(1)-نفسه، والصفحة نفسها.
(2)-سورة المدثر : الآية : 28
(3)-عبد اللطيف المسلاتي، ديوان : سفر الجنون 2 ،المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس- ط3 /1985م، ص 69.
(4)-نفسه، ص 70

الْعَذَابُ﴾[1]. غير أنَّ الشاعر عكس الأمر، فجعل الرحمة في ظاهر الشعار، بعكس مكانها في الآية، في باطن الباب، وجعل الموت المعادل للعذاب في باطنه؛ وهو خلاف ذلك في الآية الكريمة. لقد كان هذا التصرُّف متعمَّدًا؛ لأنَّ هذا الشِّعار من صنع البشر، ولذلك فهو رمز لأداة الغش والخديعة والنفاق، وباب الله المنزهة عن كلِّ نقص فلن يكون – مطلقًا – النفاق من شأنه، باطنه هو ما ينطوي على الرحمة لأنه من جهة المؤمنين؛ أمّا ظاهره فهو للمنافقين الكافرين، فكان الشاعر بذلك موفقًا في هذا التصرف الذي يؤكد ثقافته الدينية الظاهرة في أكثر من قصيدة.

ويسخر الشَّاعر (صلاح الدين الغزال) من واقعه بسبب ما فيه من المتطفلين على الفضائل، المرتدين أقنعة مزيفة، خلفها نقيض ظاهرها، يتطاولون بقوائم من خشب مسنَّدة، تعلوها هامات من هشيم. إنَّه يوجه خطابه الشعري إلى هذا الواقع بأسلوب ساخر فيقول ضمن قصيدته (أعشاب المزابل[2]):

كم هامة تمشي اختيالاً في بطر
لاحت فظنُّوا أنَّ صاحبها بشرْ
وكقومِ هودٍ إذ رأوه عارضًا
مستقبل الوادي فقالوا ذا مطرْ
قد يلمع الذَّهبيُّ لكن هل هما
صنوانِ أعشابُ المزابل والشَّجرْ[3]

---

(1)-سورة : الحديد، الآية : 13

(2)-صلاح الدين الغزال. ديوان : نزيف القهر، دار هنيبال للنشر والتوزيع – بنغازي- ط1 / 2006م، ص114.

(3)-نفسه، والصفحة نفسها.

لقد أسَّس الشَّاعر (صلاح الدين الغزال) صورته الشِّعريَّة المكتنزة بالعبارات المنتقاة ليهجو هؤلاء الواهمين المنخدعين بشأنهم، من خلال عقد صلة توافقيَّة بينهم وبين قوم عاد الذين ذكرهم الله في القرآن الكريم في قوله: **﴿فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضًا مُّسْتَقْبِلَ أَوْدِيَتِهِمْ قَالُوا هَذَا عَارِضٌ مُّمْطِرُنَا بَلْ هُوَ مَا اسْتَعْجَلْتُم بِهِ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾**[1]. لقد أخذتهم العزة بالإثم، فركبوا كِبْرَهم، وأمعنوا في غيهم، ولم يبالوا بنصح نبيهم (هود) فسلط الله عليهم ريحًا قوية علت حتى غطت السماء، فلما رأوها خُيِّل إليهم من ضلالهم أنه السحاب الذي يسوق الخير إليهم فينزل المطر، فيعمَّ وديانهم، ويسقي زرعهم، ولم ينتبهوا حتى فاجأتهم بالدمار والهلاك. فهذه الحال تنطبق على المخدوعين في تقديرهم لرؤوس يرونها تسير في خيلاء وتعالٍ حتى ظنُّوها منَ البشرِ، وهم في حقيقة الأمر بشر، لكنَّ الشَّاعر أزاحهم عن صنف البشرية لفعالهم الذميمة التي تأباها الفطرة. لقد خُدعوا فيهم كما خُدع قوم (عاد) في الويل القادم إليهم. وبهذا انعقدت الصلة بين الحالتين بفعل أحد عناصر الصورة الشِّعريَّة (التشبيه)، وذلك بفعل حرف التشبيه (الكاف). لقد اقتبس الشاعر الآية القرآنية " لفظًا ومعنى " فشكَّلت تناصًّا تَنَاغَمَ مع النسيج العام للقصيدة، فأمدَّها بقوة إيحائيَّة وتأثيريَّة في آنٍ، أثرت في درجة التلقي لتأثيرها في مضمون النَّص الإبداعي .

([1])-سورة : الأحقاف، الآية : 24

وللشَّاعر- أيضًا - قصيدة أخرى نَلْمَحُ فيها المؤثر الديني، وهي (زمن التنهدات[1])، يقول فيها:

أدركتُ سرَّ الفجيعة
وعمق الكارثةْ
لمَّا رأيت اللاشيءَ
يُصبح شيئًا
إلى الهاوية
كُلُّ هذا العُلوِّ ماضٍ
إلى الهاوية
(بلقيس) نكّروا لها عرْشَهَا
قبل ارتداد الطرفْ .

من الواضح أنَّ الشاعر استغلَّ القصَّ القرآنيَّ الذي تناول ملكة سبأ (بلقيس) وما كان من شأنها من علوٍّ وسلطانٍ وجندٍ أشدَّاءَ يدينون لها بالسمع والطاعة، شأن نبي الله (سليمان) معها بعد أن نقل إليه الهدهد خبرها، وردها على رسالته بهديتها التي أثارته. فجاء على لسان (سليمان) قول الله تعالى ﴿**قَالَ يَا أَيُّهَا المَلَأُ أَيُّكُمْ يَأْتِينِي بِعَرْشِهَا قَبْلَ أَن يَأْتُونِي مُسْلِمِينَ**[2]﴾، فتبارى جنده على تنفيذ الأمر وأظهر كلُّ قدرته (**قَالَ الَّذِي عِندَهُ عِلْمٌ مِّنَ الْكِتَابِ أَنَا آتِيكَ بِهِ قَبْلَ أَن يَرْتَدَّ إِلَيْكَ طَرْفُكَ**[3])﴾، حينها اطمأنَّ سليمان: ﴿**قَالَ نَكِّرُوا لَهَا عَرْشَهَا**

(1)-ديوان : نزيف القهر، ص123

(2)-سورة : النمل، الآية : 38

(3)-سورة : النمل، الآية : 40

﴿نَنظُرْ أَتَهْتَدِي أَمْ تَكُونُ مِنَ الَّذِينَ لَا يَهْتَدُونَ[1]﴾. لقد صاغ الشاعرُ من هذه الأحداث دالاًّ على عدم دوام العلوِّ مهما بلغت القوة والمكانة، وخير شاهد على ذلك مِلْكُ (بلقيس) الذي دُمِّرَ قبل ارتداد الطرف، الأمر الذي جعله في حالة تشاؤميَّة تنبئُ عنها الأسطر التالية من القصيدة، كما أخبر مطلعها الذي أبرز فجيعته من تطاول الخواء. لقد كفته الأجزاء التي اقتبسها من الآيات عن شرح طويل لحالته النفسية، وما وصل إليه من اقتناع بتردي الواقع، وبدون شكٍّ أنَّ المتلقِّي سيدرك عمق الرابط بين المقتبس ومراد الشاعر.

وفي قصيدته (أزمير[2])، يأخذ جزءًا من آية مكونًا من كلمتين. يقول:

من مخبر (أزمير) أنَّ سليلها

قد دمَّر الأحلام حبًا في الظُّهور

غاصت براثنه بقلب مدينتي

واجتثَّ منها ما تبقَّى من جذور

أهدتنا دون الناس أنتن جيفةٍ

جادت بها الأقدار من بعض القبورْ

هو عابس القسمات (ثان عطفه)

والوجه مثلُ الظَّلْفِ يدعو للنفور[3]

في هذه القصيدة يصف أحد جباة الضرائب في زمن الأسرة القرمانلية[4]* وهو تركي الأصل من (أزمير) التي يعنيها في قوله (أهدتنا). لقد أراد أن يصور

(1)-سورة : النمل، الآية : 41

(2)-ديوان : نزيف القهر، 112

(3)-نفسه، والصفحة نفسها.

(4)-* أسرة قدمت من تركيا وحكمت ليبيا في الفترة ما بين (1711إلى 1835) وفي عهدها ازدهرت القوة البحرية، وكانت لها سطوة على حركة الملاحة في البحر المتوسط.

هذا الجابي بما فيه من سوء تصرف، وغلظة في الطبع، مع عدم مشروعية فعله. إنَّه غير مبدٍ لأي نوعٍ من الود أو لين في التعامل، بعيدٌ عن كلِّ الصفات الحسنة، فأتى باللفظ القرآني الدال بصورة مباشرة ومختصرة على ذلك (ثان عطفه) الذي ورد في قوله تعالى ﴿**ثَانِيَ عِطْفِهِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ لَهُ فِي الدُّنْيَا خِزْيٌ وَنُذِيقُهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ عَذَابَ الْحَرِيقِ**﴾[1]. إنَّ ما أراد الشاعر تصويره هنا هو أنَّ هذا الجابي لاوٍ عنقَهُ عن كل طيِّب حسن، فيعرضُ حتى عن الابتسام في وجوه من يتعامل معهم، وفي هذا تشبيه غير مباشر للمعني، بـ (أبي جهلٍ[2])**، و(النضر بن الحارث[3])***، إنَّ هذا التوظيف وحده يكفي لمعرفة حال الرجل المعني، والحكم على تصرفاته.

لقد حرص الشاعر (صلاح الدين الغزال) على استلهام النص القرآني بكثافة في ديوانه (نزيف القهر) وهو ما يقودنا إلى إدراك: أنَّ الشعراء الليبيين – وغيرهم- قد وجدوا في الموروث الديني متنفسًا يفرون إليه من واقعهم، فيمنحهم الجَلَدَ والتدبر، ويوفِّر لهم الصور المناسبة لطرح رؤياهم، وبث شكواهم، وفي الحالين دليل على ثقافتهم الدينية الواسعة.

([1])-سورة : الحج، الآية : 9

([2])-** هو عمرو بن هشام (أبو الحكم)، رأس الكفر. ممن قتل من الكفار في غزوة بدر سابع عشر من رمضان سنة اثنتين من الهجرة. ينظر: ابن هشام : السيرة النبوية لابن هشام. تحقيق: محمد رياض البجائي، ج1، دار الأخيار للنشر والتوزيع – الرياض – السعودية، ط1 / 2004م، ص 202.

([3])-*** هو النضر بن الحارث بن كلدة بن علقمة بن عبد مناف بن عبد الدار بن قصي. ينظر: نفسه، ج1، ص 270.

ثانيًا ـ الاقتباس الباطن:

ويتمثل فيما يستقى من كلمة وردت في القرآن الكريم، أو استدعاء نمط معين من الأسلوب الذي اختص به القرآن الكريم والنسج على منواله، وبمعنى أوضح استخدام إشارات أو تراكيب قرآنية في النص الشعري، ونظرًا لخصوصية لغة القرآن، فإنَّ التركيب الذي يصوغه الشاعر بأثر من القرآن ينبئ – حتى وإن أراد المبدع إخفاءه – عن وجوده. وفي هذا الصدد نقرأ قصيدة (إلى أمل دنقل... صديقي[1]) للشاعر: محمد أحمد وريث، وهي من ذات النمط الذي كثَّف الاستعانة بالموروث الديني، ليعبر به عما يختلج في نفسه من أنَّاتٍ مصدرها الواقع وما يكن له من سخط. وعنوان القصيدة في حد ذاته دالٌّ على اتجاهها، حيث لا يخفى على دارسي الأدب ولا على متتبِّعيه ومتذوِّقيه ممن قرؤوا للشاعر المصري (أمل دنقل) شعره الرافض للواقع، وأنينه المتواصل من زيفه، فهو دائم الثورة عليه، والتمرد على ما فيه من فعال تأباها نفسه الأبية. والشاعر (وريث) عندما يهدي إليه وهج نفسه يعلن صراحة توافقه معه، بل اللحاق بركبه الرافض، معربًا عن تضامنه الفكري والحسي، والولوج معه في غربته الذاتية، فيوحدهما الاغتراب، ويجعلهما في طريق واحد: نقد الواقع وعدم القبول به. وقد تعمَّد الشاعر إلحاق صفة (صديقي) بعنوان قصيدته مبايعة إقرار، وميثاق شرف للسير في ذات الدرب، والقصيدة خير شاهد على هذا الالتزام، فهي لم تقف عند حد الرفض، أو التوافق في الأفكار؛ وإنما تعدته إلى الأسلوب، فعندما

(1)-محمد أحمد وريث. مؤلَّف : الحب ما منع الكلام " أشعار ومقالات " دار النخلة للنشر، د.ط/ 1998م، ص 23

نقرأ ها مبهمة المبدع لا نستطيع على وجه اليقين إسنادها لأيٍّ منهما. يقول الشاعر:

واقرأ في غرفة مغلقة
كما كنتَ أنتَ أحاديْثَك الرافضة
لكُلِّ الذين طغوا في البلادْ
وعاثوا فسادًا لَيَخْجَلُ منه الفسادْ
ولا يَرْعَوونَ، ولا يَرْحَمُونَ العِبادْ
وتمضي ثمان من الحزنِ بعد رحيلك لكنَّ
غرفتك المغلقة
غدت غرفًا للذين بنوها
ولكنَّ حكامَهم أغلقوها
عليهم وخلف البحار رموا بالمفاتيح للأجنبيِّ العدوّ وقالوا:
هو الشعب ذا لا يزال صغيرا[1]

بعدِ مضي ثماني سنوات على رحيل (أمل دنقل) لم يتغير الواقع الذي تمرَّد عليه، هكذا يقول خطاب (وريث) الشعري الموجه إليه أصلاً من غرفة مغلقة تشبه غرفته التي شهدت ميلاد أشعاره الرافضة، التي كان يرمي بها حممًا في وجه من يحملهم مسؤولية رداءة الواقع، والفساد المستشري فيه بصورة فاقت احتمال الفساد ذاته، وهو ما اضطره لإظهار تأففه مما يجري.

إنَّ براعة الشاعر أوحت إليه بأن يخاطب المتلقِّي مدعمًا بتوظيف النص القرآني﴿**وَفِرْعَوْنَ ذِي الْأَوْتَادِ* الَّذِينَ طَغَوْا فِي الْبِلَادِ * فَأَكْثَرُوا فِيهَا الْفَسَادَ**﴾[1].

([1])-نفسه، ص 24/23

فبصيرته وفطنته مكنتاه من إدراك: أن استدعاء النص القرآني بما يملك من قدسية لدى المتلقِّي سيودع هذه القدسية نصه الشعري، إذا ما أحسن استثماره ووضعه في السياق الملائم له الذي يلتقي بدرجة ما مع سياقه الأساسي. ولا استبعد – وإن كان المعنى في بطن الشاعر كما يقولون – فكرة أنَّ (الغرفة المغلقة – والأحاديث الرافضة) هي ذات غرفة امرأة العزيز التي غلَّقت أبوابها على نبي الله (يوسف) ورفضه لما ترغب في تحققه، ويظل عنصرا الفساد والطغيان هما الرابط بين الثلاثة (امرأة العزيز، وفرعون، الحكام) حيث إنَّهم جميعًا لايَرْعَوونَ، ولا يَرْحمونَ العِبَادَ، ويدوسونهم بلا ذنبٍ، ويعتبرونهم ليسوا أهلاً للحرية والحياة، وعليهم أن يبقوا صاغرين خلف الأبواب المغلقة.

فالشَّاعر في هذه القصيدة ينفي الوجود الفعلي للواقع، ويُظْهِرُ مقته له، والسخط على مَنْ فيه، وينفي فكرة أن يكونوا من الرجال، ويتمنى أن يتركوا المجد الذي ورثوه كما هو، وهذا ما جعله يذهب إلى محق فكرة أن يكون في زمنه مَنْ يصنعون الواقع كما يرتضيه، لأنَّ مَنْ ينبغي أن يصنعوا الواقع فنوا منذ عهد النبي محمدٍ صلَّى الله عليه وسلَّم، وفي هذا تذكير بزمن أمجاد المسلمين وفتوحاتهم:

ولكن مَنْ تستغيث بهم
أراقوا دماء الوجوه
وكلُّ الذي قد بناه الرجال
على قمة المجد هم هدموه
ما عاد فيهم سوى صاغرٍ

([1])-سورة : الفجر : الآيات : 10،11،12

يُصَعِرُ خَدَّه للأجنبي
ولو كان فيهم يسوغُ استجار لما تركوهْ
وخفّوا سراعًا له قبل أعدائه صلبوهْ
ولو جاءهم صالحٌ من جديد لكانوا
وناقته عقروهْ
فإن صحتَ أين بنو يعرب
رجالاً كما ينبغي أن يكون الرجال أشداء في الكرِّ والفرِّ،
قيل: فنوا منذ عهد النبي[1]

وإمعانًا في تسفيههم يؤكد (وريث) غياب نخوتهم، وسمة النجدة التي عُرفوا بها، حيث إنَّهم يذودون بالروح عن المستجير، لكنهم فاقوا قوم نبي الله (عيسى) خذلانًا، فلو كان استجار بهم لخذلوه وغدروا به. كما قَابَل بينهم وبين قوم نبي الله (صالح) في إصرارهم على الكفر والطغيان، ووأد رمز الإصلاح، وبالطبع لم يفت الشاعر أن يبرز انعدام الكرامة لديهم، وأنهم تُبَّع لمن يذلونهم، في استقطاب بارِع للفظ قرآني ذي القوة في التعبير الشامل وفي حيزٍ مساحي محدود:

في المقطع السابق نرى الشَّاعر يمدُّ في السُّخرية والتَّهكم بعد أن صورهم وقد نزع عنهم شيم العرب التي تميزهم عن غيرهم من الأمم كالنجدة، والكرامة، والنخوة، والإقدام، لتحلَّ محلها صفات ليست لهم في الأصل، كالصَّغَارِ، والهوان، والخديعة. يعبِّر عن هذا كله في مزج دقيق بين عدد من النصوص القرآنية. فقوله " يُصَعِّرُ خدَّه للأجنبي " تأثر بقوله تعالى: ﴿وَلا تُصَعِّرْ

(1)-محمد أحمد وريث :الحب ما منع الكلام، ص 25/24

خَدَّكَ لِلنَّاسِ وَلا تَمْشِ فِي الْأَرْضِ مَرَحًا إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ كُلَّ مُخْتَالٍ فَخُورٍ﴾[1].

لكنَّه لم يوفَّق في اختيار اللَّفظ الدَّال المتوافق مع المعنى، بل وقع في خطأ جسيم لاستخدامه الفعل (يُصعِّر) في موضع الهوان، وهو الدَّالُ على الكبر كما هو في الآية الكريمة، وهو ما يشوش الفكرة ويفسدها وبخاصة عند المتلقي غير المختص. وأما قوله "ولو كان فيهم يسوع " إشارة إلى المسيح عليه السلام وما لاقاه من قومه، كما أشار إلى عقر ناقة (صالح) التي أخبر الله عنها في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**فَقَالَ لَهُمْ رَسُولُ اللَّهِ نَاقَةَ اللَّهِ وَسُقْيَاهَا * فَكَذَّبُوهُ فَعَقَرُوهَا فَدَمْدَمَ عَلَيْهِمْ رَبُّهُم بِذَنبِهِمْ فَسَوَّاهَا**﴾[2]؛ أمَّا قوله: " وخفوا سراعًا "، فهو توظيف للفظ قرآني من قوله تعالى: ﴿**يَوْمَ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ سِرَاعًا كَأَنَّهُمْ إِلَى نُصُبٍ يُوفِضُونَ**﴾[3].

يظهر واضحًا تأثير النَّص القرآني في البناء العام للقصيدة، وقد أفلح الشَّاعر حينما عاد إلى النَّص القرآني، يوظفه على أنه دعامة قوية لغايته المتمثلة في استمالة المتلقِّي، والتأثير فيه عن طريق الموروث الديني، ليحقق هدف العملية الإبداعية، وهذا يعدُّ إثباتًا لما ذهب إليه (طه وادي) حين قال: " يشكل التراث قوة أساسية وفاعلة في التأثير على الإبداع حتى وإن أراد المبدع أن ينأى بنفسه بعيدًا عنه فهو حتمًا سيجد خطوه في مسيرته الإبداعية ينزلق به – ولو دون إدراك- في درب التراث لأن التراث يمثل بالفعل أحد مصادر الإلهام الرئيسية التي لا يستطيع أن يفلت منها أديب، مهما قصد ذلك[4]".

([1])-سورة : لقمان، الآية : 18

([2])-سورة : الشمس، الآيتان : 13، 14

([3])-سورة : المعارج، الآية : 43

([4])-د. طه وادي : جماليات القصيدة المعاصرة، ص61

ولم يكتفِ الشاعر (وريث) بهذا، بل جعل ختام قصيدته محصلة لتأثير النص القرآني، وذلك في قوله:

وبعدُ

ففي الأولينَ

سلامٌ عليكْ

وفي الآخرينِ

سلام عليكْ

ولا شيء فينا وبعدَ رحِيلِك تغيَّرْ[1]

يصوغ الشاعر مقطعه الشعري هذا بالإشارة إلى التراكيب القرآنية المستقاة من قوله تعالى: ﴿ وَتَرَكْنَا عَلَيْهِ فِي الْآخِرِينَ*سَلَامٌ عَلَى إِبْرَاهِيمَ[2]﴾، وبذلك عبَّر بموروثه الديني عما تجيش به نفسه، وما يراه ذا أثر فيمن وضعهم في حسبانه وهو يرتب الفكرة الأولية لنصه، لذا فإنه بالتأكيد قد صاغ تجربته الشِّعريَّة، وهو في حالة تفاعل مع الواقع الذي بُذِلَ في تغييره الجهد العسير دون أن يرى لمنجزه الشُّعوري أي بادرة يمكن أن تبشر بتحسن ولو محدود. إنَّ (وريث) قد راجع نفسه أكثر من مرة، وهو يوظف هذه النصوص التي اختارها ليعبر بها لا أن يعبِّر عنها، فهو واعٍ إلى مسألةِ: أنَّ دور الشاعر " أن يختار من هذه المعطيات ما يوافق تجربته ويتراسل مع همومه وقضاياه، وأن يوظفها للتعبير عن هذه القضايا، فيحقق بذلك هدفا مزدوجا؛ بحيث يمنح تجربته نوعًا من الأصالة والشمول عن طريق ربطها بالتجربة الإنسانيَّة في معناها الشامل[3]"

([1])-محمد أحمد وريث :الحب ما منع الكلام، ص 25

([2])-سورة : الصَّافات، الآيتان 109/108

([3])-د. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية، دار الفكر العربي– القاهرة – د.ط /1997 م، ص 59

ولم يقتصر الاقتباس القرآني على شاعر بعينه؛ إنَّما كان سمة بارزة عند غالب الشعراء الليبيين، ولم يكن ذلك مصادفة أو دونما سبب، فمرد ذلك – كما سبق القول - إلى الزوايا والمعاهد والمدارس الدينية التي كانت تنتشر في الغرب والشرق والجنوب. وهذا الشَّاعر الجنوبي الأصل[1]* (علي الفزاني) واحد من الذين درسوا في الكتاتيب والمعاهد الدينية التي كانت تشكل أرضية لروح إبداعه، ويظهر تأثيرها في لغته وصوره الشِّعريَّة. نقرأ له من قصيدة (اعترافات شاهد يحتضر[2]):

وقلت لم يصلبوه
ولكنه إلى الملكوت ارتفع
ولكنهم طاردوني فأنكرت أقوالي ومن هول الوجع
كتبت في صفحة التحقيق بأن المسيح اعتقل[3]

يحمل هذا النص إشارة واضحة إلى قصة (المسيح) عليه السلام، واضطهاد قومه له، ومحاولتهم صلبه، وهم يرون أنهم تمكنوا من ذلك، ولكن الله حفظ نبيه ورفعه إليه وفند دعواهم في قوله تعالى: ﴿**وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَـكِن شُبِّهَ لَهُمْ وَإِنَّ الَّذِينَ اخْتَلَفُواْ فِيهِ لَفِي شَكٍّ مِّنْهُ مَا لَهُم بِهِ مِنْ عِلْمٍ إِلاَّ اتِّبَاعَ الظَّنِّ وَمَا قَتَلُوهُ يَقِينًا * بَل رَّفَعَهُ اللّهُ إِلَيْهِ وَكَانَ اللّهُ عَزِيزًا حَكِيمًا**﴾[4]. لقد استلهم الشاعر هذه التراكيب القرآنية، وصاغ منها صورًا عبَّر بها عن مراده، جاعلاً من (المسيح) عليه

(1)-* والده نازح من الجنوب الليبي من قرية (إدري) بوادي الشاطئ
(2)-ديوانه : دمي يقاتلني الآن، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان- طرابلس- ليبيا، ط1 / 1984م، ص 37
(3)-نفسه، والصفحة نفسها.
(4)-سورة : النساء، الآيتان : 157، 158

السلام رمزًا للمستضعفين، مبينًا من خلال ذلك فظاعة التعذيب في السجون التي تجعل المرء يقر بما لم يحدث، وتدفع الشاهد تحت التعذيب إلى أن يقول ما يريدون، وإن كانت البينةُ جليةً، والقول يخالف الحقيقة .كلُّ هذا يدركه (المتلقِّي) بيسر من خلال استدعائه لمخزونه الديني. إن حسن استثمار النص القرآني يخلق ألفة بين المتلقِّي المثقف والمبدع، يستخلص الأول مبتغى الثاني، ويبدع الثاني وهو مدرك بأن مضمون رسائله يصل إلى الأوَّل بالكيفية التي يريد، وبين هذا وذاك تكمن قيمة الموروث.

وللشَّاعر (علي صدقي عبد القادر) معجمه الشِّعري الخاص فهو يكثِّف الألفاظ ويسير في درب الشعر سيرًا حثيثًا، بأسلوب خاصٍ جعل نتاجه غزيرًا منوعًا مقارنة بنتاج رفاقه، وحتى غيرهم، وتختلف قصائده بين القوة والضعف، إذ لم يكن ليقتصر على نمط خاص، أو مرحلة معينة، وإنما كان همزة الوصل بين من سبقه من الشعراء وبين من لحق، فهو صاحب أول ديوان في النصف الثاني من القرن العشرين (عقد الخمسينيات)؛ إنه ديوانه (أحلام وثورة) الذي نشره عام 1957م[1]*. وكغيره من الشُّعراء الليبيين اتجه بقريحته صوب النص القرآني ليشحذها به، يقول في قصيدة (أصوات ... يا أمي[2]):

سيجيء الصوت صخابا قويا

سيهز الصوت حتى حجر الدرب الطويل

سيهز الماء في جوف الجرار

([1])-* ينظر: عبد الله سالم مليطان: معجم الشعراء الليبيين. شعراء صدرت لهم دواوين، ج1، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع الفني – طرابلس – ليبيا، ط1 / 2001م، ص 557.

([2])-علي صدقي عبد القادر. ديوان : اشتهاء مع وقف التنفيذ، دار مكتبة الحياة - بيروت – لبنان، د.ط/ د.ت، ص11

سيهز الحرف حتى فوق صفحات الجرائد
سيصير الصوت طوفانا، ويأتي بالقيامة
وبيوم الحشر، من قبل الآوان
عندها تصطاد أسماك على رأس النخيل[1]

لم يقصد الشاعر – بالطبع – التطاول على علم الله وإرادته، ويعلن عن يوم القيامة؛ إنما قصد الاستفادة من حدثين أوردهما القرآن الكريم ضمن قصصه، ليسقط مشهديهما، وما فيهما من أهوال على مضمون نصه فيحقق القوة التأثيرية لهذا الموروث، ولا سيما أنه عالق في مخيلات المتلقِّين. أراد أن يجري علاقة تشبيهية تمنح (المشبه) وهو الصوت المتدفق إلى الأسماع، ومصدره "باب المسجد الأقصى، وزيتون القدس، وأزواج الحمام في سقوفها "، وتؤكد التأثيرية (للمشبه به) وهو الطوفان في زمن (نوح)، إلى جانب ما يحدثه (وجه الشبه) من رهبة وفزع، وكأنه يوم الحشر. إنَّ هذا المد في المعنى نشأ من استغلال التراكيب القرآنية، وما تشير إليه: الحدث الكوني المتمثل في الطوفان وما أحدثه من خسفٍ ودمار لكلِّ شيء إلا قمة جبل (الجودي) الذي رست عليه سفينة نوح. فهذا الهيجان المائي تنبأ الشاعر بتكراره في أرض فلسطين حتى يبلغ قمم النخيل، ويخرج البحر إلى البر فيجعل اصطياد الأسماك من على رؤوس النخيل ممكنًا، وما هذا الطوفان إلا الأبطال من أمة العرب في فلسطين وسواها.

كذلك ينهج الشَّاعر (محمد الشَّلطامي) ذات النهج حيث يبني صورته الشِّعريَّة على اقتباس بعض الإشارات القرآنية، نجد هذا في قصيدته (منشور[1])، التي يقول فيها:

([1])-نفسه، ص 12

أوصدت أقفالها دوني المحبة
للحقيقة لا تمروا
ولْتظلوا صامدين
إن من ينفخ في الأجداث روحه
لتحيل العتمة السوداء نور
وتغني للملايين الفقيرة
كي تثور[2]

إنَّه استخدام واضح للإشارات القرآنية من خلال استدعاء ألفاظ قرآنية تفيد ذات المعنى، وتتوافق مع المضمون العام للقصيدة، لقد كان لهذا الاستخدام أثره في إيضاح الصورة التي رسمها لذاته، من خلال استخدامه لياء المتكلِّم (أصدقائي – فؤادي – دوني) التي هي في الواقع رمز لذوات أُخر. إن جملة " أوصدت أقفالها دوني المحبة " تعني أنَّ هذه الذوات انغلقت على ما فيها، وتمنعت أن تبصر أو تتبادل الخطاب، وهذا يحمل – ولو بشكل مغاير في المواقف- معنى الآية القرآنية ﴿**أفلا يتدبرون القرآن أم على قلوب أقفالها**﴾[3]، فتفسير هذه الآية: " قد أغلق على ما فيها {القلوب} من الإعراض والغفلة والاعتراض، فلا يدخلها خيرٌ أبدا[4]". لقد صوَّر الشاعر حالته السيئة المحرومة

([1])-محمد الشلطامي. ديوان : أنشودة الحزن العميق، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – بنغازي – ط 2 / 1998م. ص11

([2])-نفسه، ص 14

([3])-سورة : محمد، الآية : 24

([4])-عبد الرحمن بن ناصر السعدي : تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان. اعتنى به وأعدَّه للنشر : د. محمَّد محمَّد تامر، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع- القاهرة – ط1 / 2005م، ص872

من المحبة، بتوظيف دال، استمدَّ قوته من وروده ضمن معجم ألفاظ القرآن، ومن معناه المعروف به (الحَجْرُ والمَنع). وجملة " إن من ينفخ في الأجداث روحه " تشير إلى ما يقارب الآية القرآنية ﴿**يَوْمَ يَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ سِرَاعًا كَأَنَّهُمْ إِلَى نُصُبٍ يُوفِضُونَ**﴾[1]؛ فمدلولها المشترك (نشر مَنْ في القبور)؛ فالشاعر قد شبه أصدقاءه المظلومين من ملايين الفقراء، بالموتى الذين يسكنون عتمة القبور، ونشرهم يعني خروجهم من هذه الظلمة، وبعثهم يعني خلاصهم من الظلم والعَوزِ، والرابط بين الاثنين لفظ (الأجداث).

أمَّا قصة نبي الله (يوسف) فقد كانت موطن اقتباس متعدد من قبل شعراء كل العصور لما فيها من دلالات عميقة، وما تضمنته من أحداث مبنية على السرد والحوار، فضلاً عن أنها ذات علاقة مباشرة بالحياة الاجتماعية. إنَّ مثل هذه الأحداث لم تكن لتفوت على شاعر يبحر في كل الأغراض، مجدافه الرمز، وشراعه المعنى العميق؛ إنَّه الشَّاعر (عبد الحميد بطاو)، الذي يقول في قصيدته (حوارٌ في قصر العزيز[2]):

قال لي:
حينما راودتني (زليخة) عن نفسها
كنت في الجبِّ
والآن تُغوي بدار (العزيزْ)
كيف لا تتقي هذه الهاوية ...؟
آه يا سيدي ... إنها فتنة طاغية
وأنا بعدُ في لحظة الانبهارْ

([1])-سورة : المعارج، الآية : 43

([2])-عبد الحميد بطاو. ديوان : عندما صمت المغني، ط2 / 2002م، ص 57

كيف لي أن أردَّ التي غلَّقت كل أبوابها[1]

إنه استخدام موفَّقٌ للقصِّ القرآني الذي أخبر به الله نبيه محمدًا _صلَّى الله عليه وسلَّم ـ عن (يوسف) وأخوته، وأبيه، والسيَّارة، والعزيز وامرأته، ونسوة المدينة، وصاحبي السجن، والملك ...لقد أخذ الشَّاعر من هذه الأحداث ما مكَّنه من صوغ صوره المعبرة، منها ما ورد في قوله تعالى: ﴿**وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَن نَّفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ قَالَ مَعَاذَ اللّهِ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ إِنَّهُ لاَ يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ**﴾[2]. غير أنَّ الذي يميزه هنا أنه لم يجرِ الاقتباس بذات حاله، وإنَّما ضمَّنه، حيث إنَّ " الشاعر لا يقتبس بل يعقد ويضمن[3]". فقد غيَّر في السرد وجعل بداية الإغواء في الجبِّ، والذي كان في دار العزيز؛ إنَّما هو كرة ثانية للإيقاع به، وما (زليخة) إلا الدنيا التي أغوت إخوته حتى ألقوا به في (غَيَابَةِ الْجُبِّ). كما نقل الحوار بينه وبين رمزه الذي أراده أن يكون (يوسف)، محللاً ما كان يدور في نفسه من خلال قول الله تعالى على لسان يوسف: ﴿**قَالَ رَبِّ السِّجْنُ أَحَبُّ إِلَيَّ مِمَّا يَدْعُونَنِي إِلَيْهِ وَإِلاَّ تَصْرِفْ عَنِّي كَيْدَهُنَّ أَصْبُ إِلَيْهِنَّ وَأَكُن مِّنَ الْجَاهِلِينَ**﴾[4]، فصاغ ذلك في إجابته على سؤاله:

آه يا سيدي ... إنها فتنة طاغية

وأنا بعدُ في لحظة الانبهارْ

إنَّ الانبهار مقبرة فاغرة فاها تنتظر كلَّ من لم يستطع كبح رغباته ويغامر بركوب الملذات، دون حساب للعواقب.

([1])-نفسه، والصفحة نفسها.

([2])-سورة : يوسف، الآية : 23

([3])-ابن حجة الحموي : خزانة الأدب وغاية الأرَب. ص 459

([4])-سورة : يوسف، الآية : 33

أيضًا من الاقتباس الباطن ما ورد في قصيدته (تسابيح[1]) للشاعر (حسن السُّوسي) التي يقول فيها:

وفي كل شيء له آية

تخبّرنا عن إلهٍ كبير

فسبحانه في ظلام الدُّجى

وسبحانه في ضياء البكور

لقد استقى الشاعر صدر البيت الأول من معنى ورد في عدد كبير من آي القرآن الكريم الدالة على وجود الخالق وقدرته، منها قوله تعالى ﴿**خَلَقَ اللَّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ بِالْحَقِّ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَةً لِّلْمُؤْمِنِينَ**﴾[2]، وقوله تعالى ﴿**ثُمَّ كُلِي مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِ فَاسْلُكِي سُبُلَ رَبِّكِ ذُلُلاً يَخْرُجُ مِن بُطُونِهَا شَرَابٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَاء لِلنَّاسِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لِّقَوْمٍ يَتَفَكَّرُونَ**﴾[3]، وقوله تعالى ﴿**وَكَأَيِّن مِّن آيَةٍ فِي السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ يَمُرُّونَ عَلَيْهَا وَهُمْ عَنْهَا مُعْرِضُونَ**﴾[4]. لقد جعل الشَّاعر (حسن السوسي) هذا المعنى في نصه قريباً من المتلقِّي لقرب المقتبس من نفسه، وقد ساعده في ذلك استخدام التراكيب القرآنية التي وردت في الآيات السابقة، ويحسب له أنه استطاع أن يرسل إشارات متعدِّدة لهذا العدد من الآيات، وأن يجمع هذا الكم من التراكيب في شطرٍ واحدٍ.

(1)-ديوانه : المواسم، ص 133

(2)-سورة الحجر : الآية : 77

(3)-سورة النحل : الآية : 69

(4)-سورة :يوسف : الآية 105

ومن الشُّعراء الذين يُشهد لهم باستدعاء النَّص القرآني، الشَّاعر (إدريس بن الطيب)، ومن ذلك ما ورد في قصيدته (أغنية من الزمن المشتهى) [1]؛ إنَّه اقتباس قرآني واضح، حيث يقول:

للسجن يا صاحبي انتحاب صموت

له الزمهرير المدمر

لكن هذا الوميض الشديد بقلبيكما لهب دافئ كالحنان[2]

من الواضح أنَّ الشاعر أخذ ألفاظًا من سورة يوسف، وإن كانت قد وردت على غير الترتيب الذي ذكره، فهي في القرآن ﴿يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْرًا وَأَمَّا الآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِن رَّأْسِهِ قُضِيَ الأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ﴾[3].لقد وظَّفها لمناداة رفاقه في المحنة، مرسلاً رسالة للمتلقي تنبئ عن حجم المعاناة والظلم اللذين لقيهما، وذلك من خلال تذكيره بقصة سيدنا (يوسف) وبخاصة أنه عاد ليكرِّر الاقتباس من نفس القصة، في نفس القصيدة. في قوله:

الجراحِ المُدرَّب فيها النزيف على الخلق

قطرةً قطرة ، شكلت وجهنا المتفجر بالأغنيات

وغذته بالأمل المتمرد سبع سنين عجافًا. . .

إنه اقتباس لقوله تعالى ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلاَتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ يَا أَيُّهَا الْمَلأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ﴾[4].

([1])-ديوانه : العناق في مرمى الدم، ص 15

([2])-نفسه، والصفحة نفسها.

([3])-سورة يوسف : الآية : 39

([4])-سورة : يوسف، الآية : 43

المبحث الثَّاني

(السُّنَّة النَّبويَّة)

وتأتي السُّنة بعد الكتاب الكريم في قوة التأثير والجذب للشُّعراء بمعانيها السَّمحة المؤثرة، بما ورد فيها من أثر وأحاديث شكَّل الأخذ عنها دعامة قوية للمبدعين تثري إبداعاتهم وتقويها، وجعل منها موردًا يَرِدَهُ من يبغي المعنى المؤثر والصورة البليغة المعبرة. كونها تقع في المرتبة التَّالية للقرآن الكريم من حيث الأهمية والتأثير؛ فهو في الأساس تفسير له وبيان لما فيه من أحكام، فهو منهاج عمل لأمة القرآن الكريم، ومن تبع ملَّة الإسلام، لذلك كان المعتقد في الحديث الشَّريف قويًّا، وكان التَّمسك بما جاء فيه، والاعتداد به أمرًا واجبًا، لهذا جاء اهتداء الشُّعراء إلى ألفاظه ومعانيه، ليمنحوا نصوصهم الشِّعريَّة قَدْرًا مضاعفًا من الأثر في نفس المتلقِّي، كما هو الشَّأن مع النَّص القرآني، لكننا نسجِّل تفاوتًا في درجات الاقتباس بين القرآن والحديث؛ ففي حين نجد كثافة في الأخذ عن النَّص القرآني، نجد عكس ذلك في الأخذ من الحديث الشَّريف، لكن الأمر لم يكن قطعيًا، فهناك من الشعراء من عبَّر بالحديث الشريف لفظًا ومعنى، وذلك من العصور الأولى؛ ومنهم الشَّاعر (أبو العتاهية)، حيث يقول:

نَزَلوا بأكْرَمِ سَيِّدٍ فَأظَلَّهُم

فِي دَارِ مُلْكِ جَلالَةٍ وَظِلالِ

فهو يستحضر معنى حديث الرَّسول الكريم – صلى اللّه عليه وسلَّم – الذي نصُّه "سبعة يظلهم الله في ظله يوم لا ظل إلا ظله الإمام العادل وشاب نشأ في عبادة ربه ورجل قلبه معلق في المساجد ورجلان تحابا في الله اجتمعا عليه وتفرقا عليه ورجل دعته امرأة ذات منصب وجمال فقال إني أخاف الله ورجل تصدق بصدقة فأخفاها حتى لا تعلم شماله ما تنفق يمينه ورجل ذكر الله خاليا ففاضت عيناه[1]".

ومن ذلك أيضًا قول الشَّاعر (أبي تمَّام) في رائيته المشهورة:

مَلكٌ غَدا جارَ الخليفةِ مِنْكمُ

واللهُ قد أوْصَى بِحِفْظِ الجَارِ[2]

فقد اعتمد – بالإضافة إلى الآية الكريمة ﴿**والصَّاحب بالجنب وابن السَّبيل**﴾[3] - على حديث الرَّسول الكريم - صلى اللّه عليه وسلَّم – الذي نصُّه "**مازال يوصيني جبريل بالجار حتى ظننت أنَّه سيورثه**[4])، فهذا استخدام صريح من الشَّاعر لألفاظ الحديث الشَّريف ومعناه، وفيه من الدَّلالة على أثر السُّنَّة النَّبويَّة الشَّريفة على الشُّعراء ما يغني عن الإيضاح.

وفي الشِّعر المعاصر يغتنم الشَّاعر السُّعودي (أحمد الصَّالح) المعنى الوارد في حديث الرسول الكريم _ صلَّى اللّه عليه وسلَّم– "**الخيل معقود في نواصيها الخير**

([1])-البخاري : صحيح البخاري. اعتنى بالنسخة وضبط نصها : أحمد جاد، دار الغد الجديد – المنصورة– ط 1/ 2002م، ص 130.

([2])-ديوانه (مرجع سابق)، ص 337.

([3])-سورة : النِّساء، الآية : 36.

([4])-البخاري : صحيح البخاري، ص 1141.

إلى يوم القيامة[1]"؛ ليسخِّره في شحن دلالاته بمضامين ذات أبعاد قيميَّة. يقول في قصيدة (عندما يسقط العرَّاف[2]):

الخيولُ البُلقُ

- يا عرَّاف -

في عُرْسِ عموُّريَّة

تأتي في نواصيها الفُتوحُ

إنَّنا لم نلحظ خروجًا عن نَصِّ الحديث؛ إلا أنَّ التَّجربة الشُّعورية للشَّاعر، المرتبطة بواقعة قد صاغت تجربة شعريَّة نحت بالدَّلالة منحىً معاصرًا يسوق رؤية تحذيرية لمن يظن بانكفاء الوجود الإسلامي، مستخدمًا الخيل كصورة مماثلة في الأثر للعتاد الحديث.

وأمَّا في الشِّعر الليبي؛ فإن أثر الحديث الشَّريف جلي عند بعض الشُّعراء، وإن كان بنسبة أقل من الأثر القرآني.

ونقف - بداية – مع الشَّاعر (مصطفى محمد العربي) الذي يجعل نص حديثٍ نبوي شريف (لازمة) تتكرَّر في مطالع مقاطع قصيدته التي جعلها مطولة وعظيَّة، والتي كان عنوانها (أرحنا بها يا بلال[3]). يقول فيها:

(أرحنا بها يا بلال أرحنا)

فقد أظلم الكون أرضًا وساء

([1])-نفسه، ص 528.

([2])-ديوانه : عندما يسقط العرَّاف، دار المريخ – القاهرة – ط1 / 1978م، ص 143.

([3])-ديوانه : الورد الأبيض، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا، ط1 / 1980م، ص 155

تسمم شرًّا وقبحًا وزيفًا

فضاءً وأفقًا وبرًّا ومـاء

إلينا بنور الصَّلاة السَّنيِّ

فإنَا بسجن الدياجي سواء

إلينا بورد الصلاة الشذيِّ

فقد عفَّن العـالم الأدنياء

إلينا بذاك الرَّحيق المثير

إلينا به فهـو مهد الهناء

إلينا بطير الصلاة الذي

يطير بنا نحو تلك السماء[1]

لقد طلب الرسول – صلَّى الله عليه وسلَّم – من بلال أن يؤذِّن للصَّلاة؛ لأنَّ فيها راحة النَّفس من معاناة الدُّنيا التي لا تنقضي، لكنَّ شاعرنا عندما عاود الطلب بالصِّيغة ذاتها (أرحنا بها يا بلال) كان يعني واقعه الذي ليس فيه ما يبعث على الرَّاحة. لقد وظَّف نصَّ الحديث الشَّريف لنقد الإنسان في عصره حيث عمَّت بلوى الزَّيف في الشَّكل والمضمون، وانتشر القبح الذي أزاح نور الصَّفاء والتَّراحم، وأحلَّ محلَّه ظلام الظُّلم والقطيعة، وساد فيه الأدنياء الذين حولوا العالم إلى كتلة متعفِّنة. إنَّه يعظ بألاَّ سبيل للخروج مما تعيشه أمته – خاصة – من رداءة بسبب التراب (الإنسان) إلا بالعودة إلى دينها الذي رمز له بالصَّلاة التي هي عماده.

(1)-نفسه، ص 156

وهذا الشاعر (محمد الفقيه صالح)، يقول في قصيدة (إيماءات[1]):

حين ائتلفنا
وابتدأنا في مراسيم الفرح
هيأت نفسي لاحتمالات القصيدة
لكن شرطيا تسمر بيننا
فرجعت مكتئب الخطى:
لا تجلس امرأة إلى رجل هنا
إلا وبينهما ... (تلاشى الاحتمال)[2]

لقد اقتبس جملته الشِّعريَّة وما ترمي إليه من معنى حديث الرَّسول - صلَّى الله عليه وسلم – " **ألا لا يَخْلُونَّ رجل بامرأة إلاّ كان ثالثهما الشيطان**[3]"، وإن كان قصد الشَّاعر جاء مغايرًا لما يعنيه الحديث، فالحديث ينهى عن خلو الرجل بالمرأة غير المحرم في أي مكان، ولكن الشَّاعر حدَّده في مكان بعينه، الذي أشار إليه باللفظ (هنا) كما أن علامة الترك التي تعمدها الشاعر توحي بأكثر من دلالة، وأكثر من مقصود، زمن ذلك أنَّ المرأة – هنا- رمزٌ للقصيدة، والقصيدة رمزٌ للكلمة التي أصبحت محجورة، ويمنع الاختلاء بها؛ لأنَّ ذلك محظور (تسلُّطًا)، حيث سيكون التآمر ثالثهما، وهو المعادل (للشَّيطان) المعني في الحديث الشَّريف.

وهذا الشَّاعر (عبد المجيد القمُّودي) يستفيد هو الآخر من معنى حديث رسول الله - صلَّى الله عليه وسلم- "**قدمتم خير مقدمٍ وقدمتم من الجهاد**

([1])-ديوانه : خطوط داخلية في لوحة الطلوع، ص 67 .

([2])-نفسه، ص 67

([3])-سنن الترمذي : دار الكتب العلمية بيروت، 1994م، د.ط ،ج6، ص356

الأصغر إلى الجهاد الأكبر، مجاهدة العبد هواه[1]" الذي قاله بعد انتصار المسلمين في (غزوة بدر). يقول الشاعر ضمن قصيدته (ما بعد الجلاء)[2]:

أنا لا أنكر أن الثورة الغراء عيد وانتصار
وجلاء الغاصب المهزوم عن هذي الديار
فرحة كبرى ... عظيمة
فرحة كبرى ولكن
فرحتي أكبر لمّا
صدأ الأنفس يجلي
وجهاد النفس أكبر[3]

لقد عبر الشاعر عن فرحته بالانتصار على الأعداء، ولكن فرحته تكون أكبر عندما يرى الانتصار على النفس، فهو هنا يوظِّف قصيدته للموعظة والدعوة لبناء المجتمع بعد أن مَنَّ الله بالنصر على الأعداء، وكأنه يعني الذين كان لهم مطامع وغاية في وجود الاستعمار، أو يقصد مَنْ رأى أن في نيتهم تصفية الحسابات، أو السطو على مقدرات المجتمع، وهذا ما يشير إليه قوله:

فرحتي أكبر لمّا
صدأ الأنفس يجلي
وجهاد النفس أكبر

(1)-يوسف النبهاني : الفتح الكبير في ضم الزيادة إلى جامع الصغير، دار الكتاب العربي، د.ت، د.ط ،ج2، ص270.

(2)-ديوانه : أغنية البحر، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا، ط 1 / 1984 م، ص 41 .

(3)-نفسه، ص 42/41

إنَّ فرحة الشَّاعر ناقصة ولن تكتمل إلا برؤية نفوس أهله قد ملأها الحب والتعاضد، بعد أن يزال عنها البغض، وحب الذات، وهذا لا يحتاج جيوشًا؛ إنَّما قوة جبَّارة عتادها الإرادة.

ويطالعنا الشَّاعر(عبد اللطيف المسلاتي) بقصيدة (الخطيئة[1])، التي بنيت – وإن كان بشكل غير مباشر– على معنى حديث للرسول الكريم - صلَّى الله عليه وسلَّم– يقول فيها:

شيء من ماذا،
كنت تخبئ في داخلك
تُظهر ما لا تبطنُ...
تتكتم كالسارق !؟
تضحك...
لِتَسْخرَ بنفسك من نفسكَ
فيما تجهلُ أن تبتسم!!
فتِّش في نفسك، عن نفسك
كي تخلع عنك (رداء) الأمس ...
غطاء اليوم

يمكن لنا أن نستخلص من خلال عددٍ من الألفاظ التي استخدمها الشاعر المعنى المقتبس من الحديث الشريف "**ما كرهت أن يراه الناس منك فلا تفعله إذا خلوت**[2]". فالشَّاعر يخاطب نفسه النائبة عن النفوس الأخرى،

(1)-ديوانه، سفر الجنون، ج2، ص 91

(2)-محمد ناصر الدين الألباني : سلسلة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها وفوائدها، م3، مكتبة المعارف ـ الرياض ـ ط1995/2م، ص43.

ويلومها على سوء الفعل الذي تخجل أن تظهره للعلن، وهذا وحده يكفي لإدانتها، فلو كان فعلها الصواب لأظهرت ما أبطنت، وفي هذا مدعاة لسخرية الذَّات من الذات، وما عليها إلا أن تبحث عن أساسها القويم وتسير عليه.

ويجد الشَّاعر (راشد الزُّبير السُّنوسي) في الحديث الشَّريف ما يدعم المعنى الذي يرمى لطرحه في طريق المتلقِّي الذي سيجد فيه – هو الآخر- ما يتوافق مع تجربته الشُّعوريَّة، ونقف على هذا في قصيده (المدينة المنوَّرة[1])، التي يقول فيها:

وأنادي يا أشرف الخلق عرقًا

من لها أمَّة تولَّت حزينة

سُستها فانحنى الوجود انقيادًا

واستطالت قاماتها مستبينة

ثم عادت شراذمًا وشتاتًا

تلعق الذُّلَّ والحياة المُهينة

كلُّ جزءٍ منها يناوش جزءًا

والحزازات صلبها والضَّغينه

و(كثير لكنَّنا كغثاء السَّيل)

تلهو بنا الحظوظ اللَّعينة

وبنو قينقاع عاثوا بمسراك

وأفعالنا تبدَّت رصينة[2]

([1])-ديوانه : الخروج من ثقب الإبرة، الدار العربية للكتاب، د.ط / د.ت، ص 46

([2])-نفسه، والصفحة نفسها.

لقد جعل الشَّاعر مطلع القصيدة مدحًا للمدينة المنوَّرة التي آوت الرَّسول – صلَّى اللَّه عليه وسلَّم – بعد أنْ ضيِّق عليه في مكَّة، ثمَّ استغلَّ هذا الثناء لذكر أهلها (الأنصار) بما فعلوه من مساندة للدين الإسلامي، ثمَّ استغلَّ هذا الذِّكر لهجاء واقعه عبر مناداة للرَّسول الكريم – صلَّى اللَّه عليه وسلَّم – ليستفهم ويتعجَّب في السِّياق عينه من سوء مآل أمَّة عظيمة، لها من الفضل والكثرة مالها، لكنَّه يرفع عن نفسه عبء الاستفهام والتَّعجب باستدعاء الحديث النَّبوي الشَّريف: " **يوشك الأمم أن تداعى عليكم كما تداعى الأكلة إلى قصعتها. فقال قائل: ومن قلة نحن يومئذ؟ قال: بل أنتم يومئذ كثير؛ ولكنكم غثاء كغثاء السيل، ولينزعن الله من صدور عدوكم المهابة منكم، وليقذفن الله في قلوبكم الوهن. فقال قائل: يا رسول الله ! وما الوهن؟ قال: حب الدنيا وكراهية الموت**[1]" فما أن يصل المتلقِّي إلى البيت المتضمن لهذا المعنى:

و(كثير لكنَّنا كغثاء السَّيل)

تلهو بنا الحظوظ اللَّعينة

ويقيس القول على الواقع حتى يزول عنه الاستفهام والتَّعجب اللذان أدخلته فيهما الأبيات السَّابقة، وبذلك تلتقي تجربة الشَّاعر الشِّعريَّة مع تجربة المتلقِّي الشُّعورية، فالشَّاعر " يعبر عن تجربةٍ بألفاظه، والقارئ من ناحية أخرى يرى الألفاظ صورة لتجربة، والأدب هو الوسيلة لتوصيل التجربة[2]"، وبذلك تتواتر قيمة النَّص عند طرفي العملية الإبداعية، وتلك غاية الأدب.

وهذا الشَّاعر (حسن السوسي) يتَّخذ من ألفاظ حديث الرسول الكريم – صلَّى اللَّه عليه وسلَّم – ومعناه صورة شعريَّة تتجسَّد فيها تجربته الشُّعورية

([1])-محمد ناصر الدين الألباني : سلسلة الأحاديث الصحيحة، م2، ص 647.

([2])-لاسل أبركمي : قواعد النقد الأدبي (سلسلة آفاق ثقافية)الكتاب الشهري (38). ترجمة : د. محمد عوض محمد، منشورات وزارة الثَّقافة السورية – دمشق- 2006 م، ص 31

المتمخِّضة عن رؤيته للواقع الذي يعجُّ بالخطايا، في مقابل أفعال الصَّالحين، حيث يقول في قصيدة (مقام الخاشعين[1]):

...

أصحاب طه كالنجوم إذا بدوا
في موضعٍ يجلون عنه الغيهبا
وهم الوسيلة عنده وبجاههم
يسع الذي قد جاءه متحببا
وهو الوسيلة – بعدهم – عند الذي
يَسَعُ الذنوب – جميعها – والمذنبا
بسيوفهم نشر المهيمن دينَه
فطوى البلاد مشرِّقا ومغرِّبا
وبأيهم كنتَ اهتديت لغايةٍ
ألفيت نفسك قد بلغت المأربا[2]

في هذه الأبيات يبدو التَّأثر جليًّا – لفظًا ومعنًى بحديث الرَّسول الكريم – صلَّى اللَّه عليه وسلَّم – الذي نصُّه " **أصحابي كالنجوم بأيهم اقتديتم اهتديتم[3]**" وهو استلهام مقصود لمنح أقصى درجات التَّأثير اللُّغوي والفني في المتلقِّي، الذي أصبح لزامًا عليه – وهو صاحب المعتقد القوي الرَّاسخ في أحاديث النبي - صلَّى اللَّه عليه وسلَّم –، وليعلم المتلقِّي بمكانة ممدوحه الدِّينيَّة السَّامية، فالمعنيُّ واحد من طائفة الأنصار الذين كان لهم الدَّور الفاعل في نصرة الإسلام، وكانت لهم الحظوة العالية عند نبيه عليه الصَّلاة والسَّلام. وقد عدَّ الشَّاعر هذا الشيخ

---

(1)-ديوانه : صدى السِّنين، مجلس الثَّقافة العام – ليبيا – د.ط / 2006 م، ص 230

(2)-نفسه، ص 231

(3)-أبو العلا (محمد عبد الرحمن بن عبد الرحيم) : تحفة الأحوذي ج 10، دار الكتب العلمية – بيروت - د.ط / د.ت، ص 155.

الجليل، صاحب المقام الرَّفيع (رويفع الأنصاري[1])* من النُّجوم الذين يُهتدى بهم إلى الصَّلاح والفلاح، أي من المعنيين بما ورد في الحديث الشَّريف السَّالف الذِّكر. ولم يفتِ الشَّاعر أن يُشيد بدوره في الجهاد من أجل نصرة الدِّين الحنيف ونشره في الشَّمال الأفريقي، ومنه (ليبيا). لقد قسَّم الشَّاعر ألفاظ الحديث بين مطلع المقطع "**أصحاب طه كالنجوم** "وخاتمته" **وبأيهم كنتَ اهتديت لغايةٍ - ألفيت نفسك قد بلغت المأربا**". وما بينهما جاء تدعيمًا للفكرة بما يؤكِّدها، وبشيء من التَّوضيح للمعنى.

وهناك من الشُّعراء مَنْ عمدوا إلى النَّص النبوي الشَّريف مباشرة، فأثبتوا للفظ ذاته، كما أنَّهم وظفوا معناه لتأكيد الفكرة ذاتها، ومن هؤلاء الشَّاعر (حسين الحلافي)، الذي يقول:

أقومي ألستم أنتم خيرَ أمَّةٍ
فما بالكم أصبحتم اليومَ بالعكسِ؟
شِقاق وتقسيم، وحقد تمكنت
جراثيمه من كلِّ من فاز بالكرسي
فيا أولياءَ الأمرِ إنَّ محمَّدًا
نهى النَّاسَ عن هذا التَّعصب للجنسِ

(1)-* هو رويفع بن ثابت بن السكن بن عدي بن حارثة من بني مالك بن النجار. نزل مصر وولاه معاوية على طرابلس سنة ست وأربعين فغزا أفريقية وروى عن النبي صلى الله عليه وآله وسلم ...توفي ببرقة وهو أمير عليها وقال ابن يونس مات سنة ست وخمسين وهو أمير عليها من قبل مسلمة بن مخلد. ينظر: ابن حجر: الإصابة في تمييز الصَّحابة، ج1، مكتبة مصر، د.ط / د.ت، ص 691. كما من رواة الحديث الشَّريف ... عن رويفع بن ثابت، عن النبي – صلَّى الله عليه وسلَّم – قال: من صلى على النبي صلى الله عليه وسلم وقال : اللَّهم أقْعِده المقعد المُقرب يوم القيامة. وجبت له شفاعتي". ينظر : أبو الحسين عبد الباقي ابن قانع : معجم الصحابة، ج1. ضبط نصّه وعلَّق عليه :أبو عبد الرحمن صلاح بن سالم المصراتي، مكتبة الغرباء الأثريَّة، د.ط / د. ت، ص 217.

وقال لكم لا فرقَ في الدينِ بينكُمْ

فعدنانُ فيه إخوة الرومِ والفرسِ

وأكرمكم أتقاكم عند ربكُمْ

وحسبكم القرآنُ دستورنا القدسيْ

بعد أن يستفهم الشّاعر استفهامًا إنكاريًّا، يبين – مباشرة – دواعيه، حيث الشِّقاق، والتَّقسيم والحقد، وهي رذائل استفحل ضررها في المجتمع الإسلامي، وكان وضوح أثرها على من تولوا ولاية الأمور، وهم من أشار إليهم بقوله: " تمكنت جراثيمه من كلِّ من فاز بالكرسي"، وفي هذا الوصف إقلال لفاعلية المعنى؛ فالفوز بالشيء يعني وجود تنافس عليه بين عدد من المتنافسين، وهو أمر شريف محمود، وهذا ما ليس واقعًا، فالحصول على الكرسي كان استيلاء واحتكارًا، وهو ما عناده الشَّاعر في تعبيره لتصوير مدى السوء الذي هم عليه، الأمر الذي جعله يذكرهم بأخلاق الإسلام التي تنبذ التفاخر بالحسب والنَّسب، والتَّفريق بين البشر من منطلق الجنس والعِرق، ولم يكن ليجد تعبيرًا أشمل وأبلغ من قول الرسول الكريم – صلَّى الله عليه وسلَّم – " **المسلمون إخوة لا فضل لأحد على أحد إلا بالتقوى**[1]". وبذلك حدَّد الشَّاعر نمط تجربته الشُّعوريَّة، ورسم للمتلقي صورة الواقع الذي يقود إلى الفرقة والتَّشرذم، وأن مَنْ تقع عليهم مسؤوليَّة الجمع والتَّقريب بين النَّاس، هم في مَنْ يخصبون أرض النزاعات والفتن بتفضيلهم للبعض عن البعض الآخر، وهو ما لا ينبغي أن يكون.

([1])-الطبراني : المعجم الكبير، ج 4، تحقيق: حمدي عبد المجيد السلفي، مكتبة العلوم والحكم – الموصل – العراق، ط1404/2هـ. 1983م، ص 25

الفصل الثَّاني

(المُؤثِّر التَّاريخي)

- استدعاء الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة
- استدعاء الأحداث التَّاريخيَّة

المبحث الأوَّل

(استدعاء الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة)

التَّاريخ سجل الحياة، ومُدَوَّنَةُ للأحداث، ومرجع للأمم والشُّعوب والأفراد، ولكلِّ امرئ شاء أم لم يشأ تاريخ، يتحدَّد نمطه وفق أفعاله، وصيرورته، وسلوكه، فالتَّاريخ – إذن- نتاجٌ للحركة الكونيَّة التي يشكل الإنسان لُبَّها، وهذا ما يجعله؛ إمَّا مُشَرِّفًا يُرتاد مورده ويشار إليه بالعزة والفخار كتاريخ الأمة الإسلامية في العصور السَّالفة، وإمَّا مخجلاً غير مفتخر به، ويشار إليه بالعار والشنار، ويُرمز به لمن يسير في ذات الدَّرب كالواقع العربي الآنيِّ.

والشُّعراء والأدباء هم الأكثر قدرة على توظيف القيم التراثية للتَّاريخ - إيجابًا أو سلبًا - موقنين بالحقيقة الثابتة التي مفادها أن " الأحداث التاريخيَّة والشخصيَّات التاريخيَّة ليست مجرَّد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي[1]". وبما أن التَّاريخ مجموع أحداث، فمن البدهي أن يكون هناك صُنَّاع لهذه الأحداث، تتنوَّع أفعالهم لكنهم يلتقون في أنهم جميعًا شخصيَّات تاريخيَّة، دخلت في التراث الإنساني، فأصبح تناولها مشاعًا فلا يمكن الحجر عليها، ومنع التأثر بها، والاستفادة منها، وهذا ما جعلها تشكل زادًا رغدًا لأولي الإبداع. والشعراء يقفون- دائمًا- في مقدمة المبدعين، لذلك نجدهم أول المتأثرين بها، وكثيرًا ما جنحوا إلى استدعائها في أشعارهم؛ إما للاستنجاد بها من

---

(1)-استدعاء الشخصيات التاريخية، ص 120

واقع يؤلمهم، أو للاستشهاد بها على أمرٍ مذموم تكرر فعله، أو فعل محمود ذَكَّر بحقها وسلوكها. وقد كان لهذه الشخصيَّات والأحداث التاريخيَّة تأثيرها في الشَّاعر الليبي:

وتأسيسًا على ما لها من أثر قوي في العملية الإبداعية؛ فإنَّ استدعاء الشخصيَّات التاريخيَّة شأن دأب عليه الشعراء في مختلف العصور، حتى أصبح أمرًا متواترًا عند بعضهم، بل هناك شخصيَّات تكرَّر توظيفها عندهم في كلِّ عصر، وقد يتناولها الشَّاعر الواحد أكثر من مرة، كما قد يستخدمها غير الشَّاعر في الحقبة ذاتها، لما لهذه الشَّخصية، أو غيرها من حضور دائم في النفس يجعلها عامل تأثير دائم وفاعل سواءً كانت محبَّبة كشخصية (صلاح الدين)، أو منفِّرة كشخصيَّة (فرعون). وتتنوَّع الشخصيَّات المستدعاة صفاتها تبعًا لأدوارها في الحياة الإنسانيَّة وتوجهاتها؛ فمنها: الشخصيَّات الدينية وتشمل: الأنبياء والرَّسل، والشخصيَّات الأخرى ذات الأثر الديني، لكنها لم ترقَ إلى مستوى هؤلاء، مثل الشخصيَّات السِّياسيَّة، والشخصيَّات النِّضاليَّة، والشخصيَّات الاجتماعيَّة، وغيرها. وفي هذا المحور سأذكر نماذجَ لكل صنفٍ من هذه الشخصيَّات، لكثرة ورودها في الشعر الليبي، وهو ما يعني تأثر الشَّاعر الليبي بها بشكلٍ واضحٍ، ومعيار هذا الوضوح يتجلَّى في تعدد توظيفه لهذه الشخصيَّات، وفي أكثر من موقف، ودلالة ذلك أن الشاعر الليبي يَعُدُّ الموروث التاريخي إحدى آلياتِ إبداعهِ.

أ- شخصيَّات الأنبياء:

من أكثر الشخصيَّات التاريخيَّة توظيفًا عند الشعراء (الشخصيَّات الدينية) لما تتمتع به من مكانة سامية في نفوس المتلقِّين للمصداقية الكبيرة التي اتسمت

بها في سِيَرِهَا التي أخبر عنها القرآن الكريم، وتناولتها السُّنَّة بالتَّفصيل والتَّوضيح، والواردة عبر كتب التاريخ والأدب، وسائر العلوم. وما نقل عنها من اتزان وخلق عظيم يحن المتلقون في العصور اللاحقة لمثلها، حيث يرون في أصحاب هذه الفضائل المفقودة في زمنهم القدوة الحسنة، وحاجتهم إلى أمثالهم لما هو عليه واقع الذين يعيشون بين ظهرانيهم، وهذه الرؤية هي ما يحتاجه الشاعر ليضمن حسن التفاعل بين ما يتلجلج في نفسه، وما هو في مخزون ذاكرة من يخاطبهم. ويبقى عليه أن " يختار من شخصيَّات التاريخ ما يوفق[1]* طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقِّي[2]".

والشَّاعر محمد الشِّلطامي في قصيدته (الشَّجن الأخضر[3]) لم يكفه – لبث رؤياه – استدعاء شخصية واحدة، بل جمع في أربعة أسطر بين أربع شخصيَّات تاريخيَّة " دينية "، ثلاثة منها بشكل مباشر، والرابعة بما يدل عليها، وجميعها ذات شأن خاص، فهي تأتي في مقدمة الشخصيَّات الدينية الأعظم شأنًا، والأكثر تأثيرًا في الإنسانيَّة، - ولاسيما- شخصية النبي (محمد) صلَّى الله عليه وسلّم التي شهد لها المسلمون وغير المسلمين بالتأثير الفاعل القوي، فهو كما قال عنه مايكل هارت "هو الإنسان الوحيد في التاريخ الذي نجح نجاحًا مطلقًا على المستوى الديني والدنيوي .. وهو أعظم الشخصيَّات أثرًا في تاريخ الإنسانيَّة كلها[4]".

([1])-* هكذا وردت، الصواب : يوافق

([2])-نفسه، ص 120

([3])-ديوانه : أنشودة الحزن العميق، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط2 / 1998م، ص 119

([4])-مايكل هارت : الخالدون مائة أعظمهم محمد رسول الله، ترجمة : أنيس منصور، المكتب المصري الحديث – القاهرة – ط9 / 1997م، ص 13، 19

ولهذه المكانة أثرها في تقدير حجم معاناة الشَّاعر، وأبعاد مأساته التي لا بد أن تكون جرحًا عميقًا غائرًا في نفسه يقلقه ويسيطر عليه، ويُكَدِّرُ صفو ذاته المتوترة، وهو ما يخلق نوعًا من التفاعل ينعكس على ذاته، ويتجلَّى في مضمون إبداعه؛ إذ إنَّ المضمون يتخلق في أعمِّه" نتيجة للتفاعل بين ذات الأديب والظواهر الاجتماعية والحياتية بعامَّة[1]". وهو ما يحرِّك شعوره لصياغة تجربته الشِّعريَّة.

إنَّ الكلَّ يتأثر بما يحيط به، أو يحدث له، فما بالك إذا كان الحدث احتلال الوطن، وسحق أبنائه. والشاعر جزءٌ منَ الكل، ولكنه الجزء الأكثر تأثرًا بما يملك من نفس ترى الأشياء مضاعفة، بل تدرك ما وراء المادي، من خلال الإحساس المكثَّف، هذا الشعور هو الذي جعل (محمد الشِّلطامي) يرى الوطن طِفْلَهُ الحبيب ليُدَلِّلَ على عمق العلاقة بينهما، ومن وراء ذلك يبرز عمق اللوعة والأسى على ما يحدث لوطنه، وهو ما جعله يسقط كل مدلولات الضياع والهوان على الحياة التي يعيشها، حيث يقول:

الليل والقمر المعلق والبحيرة والنجوم،
تطفو وتغرق، والشراع،
يمضي على زند المدى، ويداك،
والدم والدموع
هي مثلما كانت وكنَّا والكآبة والهموم
أبدًا تعشش في عيون
أهلي فيا طفلي المعذب تحت،

([1])-الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص 328

أحذية الغزاة

خذني بعينك الحزينة زهرةً حرفًا،

شراعْ[1]

فرضت الوحدة العضوية للنَّصِّ ضرورة إثبات هذه الأسطر الشِّعريَّة لصلتها باللاحقة المشحونة دلاليًا بما للشخصيَّات المستدعاة من قيمة، لا ريب فيها أنَّها ستنتقل للتَّجربة الشِّعريَّة، وتؤثِّر فيها. يؤكِّد الشَّاعر في مطلع قصيدته أنَّ كلَّ ما يحيط به يبعث على التشاؤم: غرق، ودم، ودموع، وكآبة وهموم، وعذاب، لا شيء فيه يبعث على التفاؤل، أو حُسْنِ طعم الحياة، لكنه يُعَزِّي نفسه باستدعاء شخصيَّات معذبة عبر التاريخ على الرغم من مكانتها السامية، فقد تعرضت جميعها للاعتداء الجسدي والمعنوي؛ إمَّا بالطَّرد، أو بالظلم والاضطهاد، أو بالكيد، أو بالسجن، وإمَّا بالصَّلب الذي نصَّت الروايات المغلوطة المضللة أنَّ نبي اللَّه (عيسى) قد تعرَّض له، حتى غدا هذا الحدث رمزًا يستلهم الشُّعراء منه صورهم الفنِّيَّة. والشَّاعر – هنا- لم يستدعه لفظًا؛ وإنما إيحاءً، وذلك باستحضار الألفاظ الدَّالَّة. يقول:

يمضي على الأفق المبارك عشبةً ألمًا قتيلْ

في ساحة القتلى، فـ(أحمد) شجَّ في

أحد و (هود)

ينفى، و(يوسف) في صقيع الجب،

يخنقه اللئام

خذني بعينيك نجمة شفقًا صليبْ

في بيدر الصلبان ينبت، صيحةً شجنًا نبيلْ[1]

([1])-الشلطامي : ديوان أنشودة الحزن العميق، ص 120/199

لم يأتِ الشاعر بأسماء الأنبياء لمجرَّد أنْ تملأ فراغًا في أسطره، ولم تكن غايته من وراء استلهام هذه الشخصيَّات ذكر خصائصها، أو ما يحيط بها؛ إنما لكونها تشكل قيمة للمؤدَّى التعبيري لإبداعه، أي أن توظيفها كان لغرض التعبير الفني المُؤَيَّد بالقيمة الكامنة في الشخصية التاريخيَّة، فقد مكنته من توصيل فكرته، وتضخيم البعد المأسوي لحالته، وبشاعة الغزاة الطغاة. إنَّ هذا الرَّبط بين حالة الشاعر، وأحوال شخصيَّاته، يقودنا إلى المفهوم القائل: بأن الشعراء أصحاب رسالة هدفها الإصلاح، ودرء المفاسد، لكنها لا ترقى للدرجة ذاتها التي كان عليها الأنبياء والرُّسل، ولا تخلوا ـ في الوقت نفسه ـ من تأثير في المتلقي وسيلتهم في ذلك القيمة الإبداعيَّة المستقاة من التَّجارب الشُّعوريَّة؛ إذ إنَّهم يستقون إلهامهم من الذات والمحيط. وتأسيسًا على هذا التوافق، ومن منطلق تأثري استعان الشاعر بهم ليتمكن من "بث رؤيته المعاصرة من خلال مزج الماضي بالحاضر، مؤكدًا من خلال ذلك على وحدة التجربة الإنسانيَّة التي يُحييها حين يجعل من قصيدته بؤرة لاستقطاب الشخصيَّات الإنسانيَّة التي وقفت في الماضي على مسرح الحياة كما يقف هو في الحاضر، وأدت أدوارًا مشابهة لدوره، وعاشت تجربة إنسانية قريبة من تجربته(2)"، وكما وظَّف الشخصيَّات للدلالة على المعاناة، ومن ثمَّ الصبر والاحتمال، وظَّفهم مدلولاً على الخلاص، فقد مثَّلت له نورًا يحس به وهو يتخلَّق في ثناياه. حيث يقول:

أبدًا يموت الكادحون السمر في
الشرق الحزين

---

(1)-نفسه، ص 121/120

(2)-أشجان محمد الهندي : توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر، النَّادي الأدبي بالرياض، د.ط /1996 م، ص 39

تحت المظلة في انتظار

(جودو) فيا طفلي المعذب تحت أحذية الغزاة

أنا ذا أرى الموتى، وأبصر،

زورق الأفق البعيد

يعلو ويهبط، والنجوم

والليل والقمر الملوَّن والبحيرة، فالرجاء

أبدًا يعشش مثل قبَّرة الربيع

في غابة الصمت المسرح

مثل قبَّرة الربيع[1]

إنَّه النور المكلَّل بالفلاح في خُطَا النبوة، والثمر المغدق بعد جهد الغراس، وهو الفرح بالفرج والخلاص للشاعر وبني وطنه.

أمَّا شاعرنا (عبد المجيد القمودي) فيشغله حال فلسطين فراح يستنجد في قصيدته (فلسطين بين المدفع والربابة[2]) بصرخات جراحات (محمَّد) - صلَّى الله عليه وسلم - وبأحزان (عيسى) عليه السلام. قائلاً:

يا جراحات (محمد)

اصرخي فينا ... ويا أحزان (عيسى)

اصرخي.. علَّ الذين استعذبوا الأحلام لا زالوا

نيام ..

علَّهم يستيقظون

ويرون البؤس والعُرْيَ، وآلاف الضحايا

([1])-الشلطامي : ديوان أنشودة الحزن العميق، ص 122/121

([2])-ديوانه : قصائد بين يدي وطني، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا، ط2 / 1982 م، ص155.

والخيام..

إنَّ استدعاء جراحات (محمد)، وأحزان (عيسى) كان لها الفعل المؤثر الذي أدى إلى تحقيق الغايات، وتحرير النفوس، وإخراجها من الظلمات إلى النور؛ فلم يبن (محمد) أمة قوية دون نَصَبٍ، ولم يدع (عيسى) للإيمان بربه الواحد الأحد بالأحلام والأماني، ولهذا أستدعى الشاعر قصصهما في الزمن الماضي، ليبث حميتهما في الزمن الحاضر، ولكي يقتدي بهما قومه آملاً أن يستنهضهم النداء، وتتفتح بصائرهم على حقيقة الحال المخزي من حولهم، والقيمة الفنية للاستدعاء تكمن في سَوْق التاريخ لخدمة الحاضر.

وممن أحسنوا توظيف الشخصية الدينية في أشعارهم ليعبروا بها عن رؤاهم الشَّاعر (علي الفزاني) الذي يقول في قصيدته (بعد الصلب[1][2])*

غير أني عدت يومًا .. وصليبي فوق ظهري
كان قد أضحى كظلٍ في طريق
واندحاري: صار بعثًا، مثل موت!
وتلمست طريقي .. عبر دربي
فوجدتُه !
ومشيتُه
حافيًا تدمي خطاي !
صفق الأطفال .. ها قد عاد للأرض المسيح !!

([1])-* ليس في قصد الشَّاعر موافقة الروايات المضللة بصلب المسيح عليه السَّلام ؛ وإنما توظيفًا لحجم المعاناة التي لقيها حتى أن أعداءه فكروا في صلبه للخلاص منه، لكن تدخل الذات الإلهية لحماية نبيه حال دون تحقيق مراد السُّوء الذي بيتوه للمسيح.

([2])-الأعمال الشعرية الكاملة " المجموعة الأولى" ط4 / 1983 م، ص 30.

فالشَّاعر لم يجد - للتعبير عما يلاقيه من واقعه – أبلغ من استدعاء شخصية (المسيح) عليه السلام، ليرفع درجة معاناته، ويعطيها بعدًا مؤثرًا في المتلقِّي المطلع على قصة (المسيح) وما لاقاه من قومه، لقد عبَّر بالموروث الديني ليعيد حضوره في غير زمنه (زمن الشاعر)، ويوحي ذلك بأن زمن المُسْتَدْعَى، وزمن المُسْتَدْعِي واحد؛ لتطابق المحن، وهذا ما جعل الشاعر يعلن عن رحلته "المزودة بأفكار الرفض والمعاناة حلم شديد الحدة في شعر الفزاني[1]" لذا نراه يلغي ذاته ويتقمص شخصية المسيح وما لقيه ليصل إلى المرحلة ذاتها التي عانى رمزه فيها، على أيدي طغاة عصره المناوئين للخير. ولقد استطاع أن يُحَوِّل سيرة هذه الشخصية من قصة سردية إلى حدس شعري يبعث حقيقة الواقع، حيث إنَّ العذابات التي لقيها نبي الله (عيسى) أنبئت عن معاناته الجسيمة التي كابدها من مجتمعه، فهو يرسل من خلاله رفضه للواقع، وعزمه على تغييره، ليخبر بأنه عائد يحمل صليبه المزعوم (أداة تغييبه)، وليدحض مناوئيه، كما دحض القرآن الكريم قصة الصَّلب المختلقة، وليجعل من عودته بعثًا يفرح به الأطفال ويصفقون لمجيئه، ليقينه العقدي بعودة (المسيح) وهو ما عوَّل على ترسيخه في أذهان منتظريه (الأطفال) أولاً، والمتلقِّين ثانيًا، كما يبثُّ التَّعاطف مع شخصيته المسيح الذي اتَّخذه قناعًا ذا كفاءة عالية تمكنه من حمل تجربته الشُّعورية، التي انعكست على شخصية (المسيح) فظهرت مقهورة ومنقذة في الوقت نفسه.

([1])-الصادق النيهوم : مقدمة ديوان الشاعر : رحلة الضياع، الأعمال الشعرية الكاملة " المجموعة الأولى، ص 12

وفي قصيدته (رؤيا من المعتقل[1])، يستدعي الشَّاعر (علي الفزاني) في أسطر متتالية شخصيتين من الشخصيَّات الدِّينية لتسانداه في إيصال فكرته للمتلقي، وتدعما صورته الفنية المُجسِّدة لتجربته الشُّعورية، وبيان ما يكنَّه لواقعه. كما استدعى الثَّالثة بما يرمز إليها (أنا المصلوب). حيث يقول:

شردت الجياد في السهوب
والناقة الحلوب
قد غاض ضرعها
إني أنا المصلوب
إني أنا (يعقوب)
لكن أنا (أيوب)

شخصيَّات دينيَّة ارتبطت سيرها بالألم والصَّبر، حتى غدت رمزًا دالاًّ على المعاناة والقدرة على تجاوز الأذية. فالشخصيَّات الثلاث ممن أشاد القرآن الكريم بفعالها: (عيسى) بتكذيب قومه ومحاولاتهم القضاء عليه وتحمله لذلك، و(يعقوب) بصبره على محنته التي أوقعه فيها بنوه بكيدهم لأخيهم (يوسف) الذي يحبه كثيرًا، وصبره على ذلك حتى جاء الفرج من الله، و(أيوب) بتحمل المرض الشَّديد وصبره على آلامه. لكنَّ هذه الشخصيَّات لم تكن مقصودة لذاتها، فالمَعْنيُّ الحقيقي شخصية توافقت معها في المصير المؤلم، والاتصاف بالصبر والنِّضال من أجل خلاصها وخلاص الآخرين، وجعلها مثالاً وقدوة. لقد استعان الشَّاعر بمدلولات هذه الصفات التي أسهمت في تجسيد الصور الفنية

([1])-الأعمال الشعرية الكاملة، المجموعة الأولى، ص351

وبنائها، وأجهد ملكته التي أسقطت – بدورها – الحمل على ذاكرته لتصل الفكرة إلى المتلقِّي بذات الدرجة النفسية التي يحياها هو.

ومن الشخصيَّات التاريخيَّة الدِّينية ذات الأثر القوي في الشُّعراء شخصية نبي اللّه (نوح) عليه السلام، لارتباطها بقصة (الطوفان العظيم)، وما تحمله من مضامين تكفي لتوجيه أكثر من مغزًى في إطار محدود، ولعلَّ هذا ما جعل الشاعر (علي الفزاني) يلجأ إليها ويوظفها في نصه الموسوم (البذور تغني[1]). فهو يقول:

يتراءى الأمس حلمًا عبقريا في المجال
موسم الفقدان هذا، وطواحين تدورْ
نقمة التاريخ طوفان المذلةْ
أغرق الحرية السمراء في الشرق فآه
مات (نوح) من يقي سمر البذارْ

إنَّ الألفاظ المكونة لهذه الأسطر تقودنا في أغلبها إلى (الماضي) البعيد وتُبْعِدُنا عن الواقع، بداية من إضافة الألف واللام لكلمة (أمس) لتعطي الزمن غير المحدَّد، مرورًا بكلمة (حلم) المعروفة بصلتها بالخيال، ومخالفتها للصحو المعادل للواقع، والطواحين التي أسست للدوران عقب الحقب الزمنية وفق وظيفتها الحركيَّة، والتاريخ، والطوفان، ووصولاً إلى شخصيَّة (نوح) عليه السَّلام، كم أنَّها أفرزت كلُّها حقيقة تفيد أن استرجاع الماضي أساس فاعل في النص، بمعنى أن الموروث شكَّل عصب الصورة الشِّعريَّة عند الشاعر، وإنَّ ما ذُكِرَ منه يرتبط في مجمله بشخصية (نوح) عليه السلام، هذه الشخصية الدِّينيَّة

([1])-ديوانه : الطوفان آت، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1 / 1980م، ص 72

التاريخيَّة الفيَّاضة بالمعاني والدِّلالات، التي رأى فيها الشاعر ما يوائم حالته، ويمكنه التعبير بها من تجسيد واقعه، وهو ما جعله يعمد "إلى تأويل ملامح الشخصية التراثية تأويلاً خاصًا يتلاءم والبعد الذي يريد أن يسقطه عليها من أبعاد تجربته[1]".

إنَّ الأحداث المصاحبة للشَّخصية، والنَّاشئة – أصلاً – بفعلها، أو بالعلاقة بها ترتبط بالحدث الذي تناوله الشاعر لمعاصرته الذاتية له، ووقوعه تحت تأثيره، الأمر الذي استوجب – وفق رؤيته الفنية – استدعاء شخصية تتوافق معه، وتبرهن عليه، وهنا كانت شخصية (نوح) عليه السلام: الشَّخصية التاريخيَّة الدِّينية الأفضل حيث يمنحه استحضارها من أعماق التَّاريخ قوة تعبيرية تأثيرية. فغياب الحرية في الشرق الذي ينتمي إليه الشاعر عنى له غياب الحياة، كما غيَّب الطوفان العظيم في زمن (نوح) الحياة باستثناء السفينة وركابها. والاستعمار – هنا - معادل طبيعي للطوفان لما يجلبه للجميع معه من هلاك ودمار مادي ومعنوي. إن غاية الشاعر من هذا التوظيف إثارة المتلقِّين، وانتشالهم من جمودهم، بتذكيرهم بآثار الطوفان على وجودهم، فهو" حين يرمي ببصره إلى الوراء، إلى تلك المعالم، إنما يحاول في الحقيقة – أو هذا ما ينبغي له وما نتوقعه منه – أن يتعمق واقعه في المحل الأول، وأن يلم بأبعاده المختلفة، فإذا هو عبر عنه، تراءى الواقع والتاريخ ممتزجين في وحدة سعيدة[2]".

---

(1)-استدعاء الشخصيات التراثية، ص 77

(2)-د. عز الدين إسماعيل : الشعر في إطار العصر الثوري، دار الحداثة، ط2 / 1985، ص 129

ب – الشَّخصيَّات الدينية الأخرى:

تتمثَّل في شخصيَّات الخلفاء الراشدين بالإضافة إلى شخصيَّات أخرى ذات الأثر الفاعل في تثبيت دعائم الإسلام من غير قادة الجيوش، فمنها من يستدعى للدلالة على الصدق للنيل من واقع غدا الكذب سمته، كاستدعاء شخصية (أبي بكر الصديق)، ومنها مَنْ يستعان بها للتَّذكير بالعدل المفقود في زمن الشَّاعر كاستدعاء شخصية (عمر بن الخطاب)، ومنها مَنْ تكون دالة على أحداثٍ مأسوية في التاريخ الإسلامي كشخصيتي (عثمان بن عفان)، و(علي بن أبي طالب)، للتعبير عن مواقف ذات صلة بهذه الشخصيَّات وغيرها. يقول الشاعر (علي الخرم) في قصيدته (مسيرة بدأها جمال[1]):

من يوم أن مضى (جمال)
ذاك الذي قد مزَّقوه ميتًا وحيا
ذاك الذي قد شوَّهوه
قلوبهم منه خلت
لكنهم قد جعلوا منه على الوجوه:
سماته، شارته، واسمه ...
قميص (عثمان) الذي إن يدركوا غاياتهم يرموه

إنَّ حبَّ الشَّاعر لشخصية (جمال عبد الناصر) جعله يستهجن استغلال بعضهم لهذه الشخصية، واتخاذهم محبتهم الظاهرة له قناعًا يواري سوءة حب ذاتهم، واستغلال قيم الآخرين لتحقيق نفع خاص، فهو يعز عليه رؤية النبل

([1])-ديوانه : الجوع في مواسم الحصاد، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا، ط1 / 1984م، ص11.

والشهامة مطية لأغراض الدناءة، ولكي يثبت دعائم قصده، ويقوّي معناه، ويكشف الصورة المقيتة للاستغلال؛ قام باستدعاء شخصية (عثمان بن عفان)، تذكيرًا باستغلال الأمويين لمقتله لإلصاق التهمة بالإمام (علي بن أبي طالب)، من خلال اشتراطهم الدخول في طاعته " أن يأخذ بثأر عثمان فيتتبع قتلته ويقتلهم[1]"، أي لم تكن الغاية الثأر للخليفة (عثمان بن عفان)، بل كانت للاستيلاء على الخلافة وجعلها في أيدي (الأمويين). فلم يكن المغدور إلا وسيلة لغاية غير نبيلة، وستارًا يخفون وراءه مطامعهم. لقد عقد الشاعر تطابقًا بين زمنين (ماضٍ وحاضر) بالاستفادة من ذكر شخصيتين مختلفتين في المكانة لكنهما تلتقيان في الحالة والمصير. لقد أسيء للخليفة (عثمان) حيًا وميتًا، وكذلك كانت الإساءة مع الرئيس (جمال عبد الناصر) - كما يرى الشاعر - الذي اعتمد على ثقافة المتلقّي في الوصول إلى غاية الاستدعاء، ومن ثَمَّ تحقيق المطابقة التَّصويرية.

وهذا الشَّاعر (علي صدقي عبد القادر) يُذَكِّر بالحدث المؤلم وهو (قتل الإمام علي بن أبي طالب) سخرة وغدرًا. يقول:

وتجر أكفُّ (ابن ملجم غدرًا[2])* ، فتأكل ظهر (الإمام علي)
وتنهضُ لاءاتٍ تُولَدُ لاءاتٍ أخرى، طول الزمن[3]

([1])-د. حسن إبراهيم حسن : تاريخ الإسلام. دار الجيل – بيروت - ومكتبة النهضة المصريَّة – القاهرة – ط15 / 2001 م، ج1، ص 218 .

([2])-* هو: عبد الرَّحمن بن ملجم الذي غدر بالإمام علي بن أبي طالب – كرَّم الله وجهه، بالاتفاق مع خارجيين اثنين غيره ليقتلا (معاوية بن أبي سفيان)، و(عمرو بن العاص) ففشل الآخران، وتمكن (ابن ملجم) من فعلته. ينظر: نفسه، ص 223.

([3])-الأعمال الشعرية الكاملة :، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان– طرابلس – ليبيا، مجموعة1، ط1 / 1985، ص595.

لقد استحضر الشاعر الماضي المتجسد في شخصية (علي بن أبي طالب) المقتول بيد المأجور (عبد الرحمن بن ملجم) ليوظفها وسيلة للتعبير عن سخطه على واقعه وما يحدث فيه من مآسٍ تُذَكِّر بفاجعة مقتل (الإمام علي) ولها صلة المماثلة، حيث يتراءى للمتلقي الماضي وكأنه جزء من الحاضر، لا فرق في الأحداث؛ فالمغدورون كُثرٌ، والمأجورون أكثر، وبينهما يقع الصِّراع بين الفضائل والرذائل.

لشخصية (أبي ذر الغفاري) التَّقي الورع نصيبها من الاستدعاء، لما تمثله من قيمة دينية حاضرة يستدل بها على الصبر والامتثال لأمر الله ورسوله، وما عرف عنها من تقوى وصلاح، يقول الشَّاعر (علي الفزاني) في قصيدته (رحلات قابيل العربي[1])

فلدينا بعض قدِّيد حُنين

وغداً نأتي برأس (أبي ذر) العنيد

فالشَّاعر– هنا - قد سبح في أعماق التَّاريخ الإسلامي، وجعل من نفسه أداة الربط بين الماضي والحاضر حيث يشير إلى أنه سيحضر رأس (أبي ذر الغفاري) الصحابي الجليل، في نبرة تهكمية تعني أنَّ الصَّلاح غدا جريمة، والتَّمسك بالخلق لم يعد يروق أولي الأمر، الذين أشار إليهم بطريق غير مباشرة عن سبق تعمُّد، حتى يتيح للمتلقي فرصة إعمال الفكر، وعقد الصلات، ويتمكن من تفريغ مقاصده في ذاته المتفاعلة معه، فيشاركه الحال التي هو عليها.

([1])-ديوانه : أرقص حافياً، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ـ بنغازي ـ ليبيا، ط1 / 1975م، ص 79.

ج - الشَّخصيّات النِّضالية:

وهي التي دوَّنتْ مواقفها القيمية وارتبطت بعموم ما تقتضيه المنفعة الإنسانيَّة وجودها التَّاريخي، وأدركت أنَّ تحقيق هذه المواقف لا يكون بغير مكابدة، أو تعرض للأذى مع تنوِّع صنوفه، مع أنها ليست من أولي السُّلطة السِّياسية، أو قادة الجيوش، ولكن المواقف فرضت عليها الظهور بشكل أو بآخر فكانت في ذروة الأحداث، وقد تحلَّت بالصُّمود للذود عن مواقفها، ومكانتها الدِّينية، وموقعها في دائرة الأحداث، فشكَّلت تأثيرها التَّاريخي. وأكثر هذه الشخصيَّات التي ينطبق عليها ذلك شخصية (الحسين) التي تحمل تأثيرًا مزدوجًا، لارتباطها بشخص الرَّسول (محمد) صلَّى الله عليه وسلَّم، ولعلاقتها المباشرة بالمحنة التاريخيَّة في (كربلاء) سنة 61 هـ، وما صاحبها من ظروف وملابسات لم يزل وقعها عالقًا في الأذهان، وتأثيرها ظاهر في الأفعال حتَّى الآن. تخامر خواطر الشُّعراء وتغذيها باضطرام المآسي في النُّفوس، الأمر الذي جعلهم يكثرون من استدعائها حين الفواجع والملمات، فهي "تكاد تكون أكثر شخصيَّات الموروث التاريخي شيوعًا في شعرنا المعاصر[1]" حضورًا وتوظيفًا.

وهذا الشَّاعر (عبد الحميد بطاو) يلجأ إلى هذه الشخصية، ويسوق مأساته في إطار مأساتها، ولا فرق لديه بين الزمنين، ولا حرج عنده في استقبال زمنها ليكون جزءًا من زمنه، بمناداة واحدٍ ممن شهدوا الحقبة، وعاش المأساة، ليشهد مأساته. يقول في قصيدته (أشجان في حضرة النهر[2]):

([1])-د. علي عشري : استدعاء الشخصيات التراثية، ص 121

([2])-ديوانه : عندما صمت المغني، الدار العربية للكتاب، ط2 / 2002 م، ص 85

أحسُّ أننا الآن بكربلاءْ

من زمن مضى

أو ربما يجئُ أو في هذه الأثناءْ

جند (الحسين)

أو (يزيد)[(1)*]

تتداخل الأزمنة عند الشَّاعر لتؤكد فكرته في تشابه الأحداث المؤلمة في تاريخ الإنسانيَّة، وفي السوء الكامن في النفس البشرية، وتكرار الأفعال المشينة، وهذا ما جعله يمقت واقعه، فقد أشعره بأنه يعيش وقعة (كربلاء)، حيث الغدر والخيانة، وسفك الدماء الطاهرة، وبأنَّ الصراع لم يزل قائمًا، ونتائجه واضحة:

وها هي السيوف والرماح قد غدت بنادقْ

وها هي البيارق

تخفق والخيول قد غدت مدرَّعاتْ

ولا يزال الجند ظامئين والفراتْ

تفيض ضفتاه تغمر الصعيدْ

وها هو (ابن هندْ[(2)**])

يشدُّ أزر الجند

فلتفقئُ العيون

([1])-* يزيد بن معاوية بن أبي سفيان، أول من تولى الخلافة بالوراثة بعد والده، وقد شهد حكمه مأساة كربلاء التي سفك فيها دم (الحسين بن علي).

([2])-** هند : زوج بن زياد، والد (عبيد الله بن زياد) الذي عُهِدت إليه ولاية (الكوفة) بجانب ولا يته (البصرة)، بعد عزل (النعمان بن بشير) عنها لضعفه في التَّصدي لخطر الشيعة .وقد حاربهم (عبيد الله)، وفرقهم عن (مسلم بن عقيل)، ومن ثمَّ سيَّر جيشًا لملاقاة (الحسين بن علي) وقتله في الموقعة الشَّهيرة (كربلاء)، وأرسل برأسه ونسائه إلى (يزيد بن معاوية).

لم يزل رأس (الحسينْ)
يسقط كلَّ يومٍ بيننا
معفَّر الجبين

يربط الشَّاعر هنا بين زمنين (الماضي والحاضر) بما يدل عليهما؛ فالسيوف والرماح هي العتاد الحربي في زمن (الحسين) و(يزيد) و(ابن هند) أي: الزمن الماضي يقابلها البنادق والمدرعات في زمن الشاعر، أي: الزَّمن الحاضر، وشخصيَّات الزَّمن الماضي يقابلها (الحكام والسَّاسة) في الزَّمن الحاضر، و(الشَّاعر) هو (الحسين) الذي يحمل ذوات المجتمع الإنساني في ذاته، والذي استوجب استدعاء شخصيَّات أخرى ذات علاقة مباشرة بمحنته، وقد عمل على توظيفها، لما لشخصية (الحسين) من حضور قوي في الذاكرة العربيَّة، وما رافقها من فجيعة وألم وشرخ في الكيان الإنساني بعامة، والإسلامي بخاصة، الذي كان قبل الحادثة مؤسسًا على حرمة الدَّم، ورفض الظلم:

ولم نزل نهمُّ أن نقول ما نريد
لكننا نبتلع الكلام مرغمين
خائفين من (يزيد)
بالله ... يا مفجوعة باليتم يا (سُكينه)
لا تطلبي ثأر (الحسين)
فالصراع لم يزل قويْ
وكل يوم يقتل (الحسين) أو (علي)
ولم يزل ثمَّ يزيدٍ يحكم المدينهْ
ولم تزل مواكب العساكر المعادية
مزهوة بالنَّصر

لم يزل (معاويه)
يشدنا بشعرة الدَّهاء

إنَّ ما يميِّزُ الشاعر(عبد الحميد بطاو) ربط فقرات نصوصه بأسلوب سردي متصل، ويدعمه بالاستعانة بالشخصيَّات التراثية، لإدراكه أنهَّا تسهم بشكل فاعل " في خلق إيقاع سردي ومساحة سردية كبيرة تثري النص الشعري وتمنحه خصائص جمالية متنوعة[1]" وهذا يُلزِمُ المتلقِّي بتتبع كلَّ أسطر قصيدته حتى يكتمل له المعنى، ويقف على المغزى. وهو يرمي من وراء استدعاء شخصية (الحسين) إلى بيان حال الواقع الذي يحجم فيه المرء عن قول الحق خوفًا من أنْ يلحقه ذات مصير (الحسين) على يد (يزيد)، متجاوزًا المسافة الزمنية الكبيرة التي تفصلنا عن (كربلاء)، موضِّحًا حدَّيها حين ذكر في أول القصيدة:"أحسُّ أننا الآن بكربلاءْ "، راسمًا الحدَّ الأول؛ أما الحد الثاني فقد جاء في ختامها في قوله: " نعيش كربلاء". وبين الحدين امتدت مساحة السَّرد، وكانت النتيجة: أن لا شيء تغيَّر، والدَّليل على ذلك وأنَّه " كل يوم يقتل (الحسين) أو (علي) " و"لم يزل ثَمَّ يزيد يحكم المدينةْ". وبالحتمِ لم يكونا (الحُسين) أو (علي) عينهما، أو (يزيد) ذاته؛ وإنما مسألة تشابه الواقعين (الماضي والحاضر)، وما فيهما من أحداث متطابقة، وكذلك الضرورة الفنِّيَّة قد أمليا على الشَّاعر استدعاء الشخصيَّات السَّابقة، وإسقاطها على اللاحقة، لما فيها من غِنىً دلالي.

لقد أغنى استدعاء شخصية الحسين عن وصف واقع الشَّاعر الذي يعج بالفعال المؤلمة، تمامًا كتلك التي سبقت الفاجعة وكانت سببًا فيها، وهي

([1])-د. عبد الناصر هلال : آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، ط1 / 2006 م، ص106

الأحداث التي يراها ويعاصرها و" المفروض في عملية توظيف الشخصية التراثية والتعبير بها أن يتم في إطارها الامتزاج التام والمتكافئ بين ما هو تراثي وما هو معاصر، بحيث يندمج الجانبان في بناء فني واحد مظهره تراثي ومخبره معاصر(1)". لقد تَمَكَّنَ الشَّاعر (عبد الحميد بطاو) بالفعل من المزج بين مأساة (الحسين) ومأساته حين جعل شخصية (الحسين) بالإضافة إلى الشخصيَّات المساندة الأخرى معادلاً تراثيًا يَسُوقُ من خلاله أبعاد واقعه:

ولم نزل رغم مرور كل هذه السنين
على ضفاف النهر ظامئين
نعيش كربلاء
نعيش كربلاء
نعيش كربلاء

يبدو واضحًا أنَّ الشَّاعر قد استفاد من الخاصية اللغوية لأسلوب التكرار، وما يترتب عليه من قيمة فنية في تأكيد حقيقة أراد إيصالها، وهي أنَّ الفواجع ليس لها زمن، ولا وطن، ومع ذلك فالإنسان لم يتبدل حاله، ولم يعتبر. إنَّ نفس الشاعر تتألم لهذه الحال، وما انفكت تتواتر بين القاتل وطالب الثأر، حيث نجده بعد ثماني سنوات من كتابة القصيدة السَّابقة يُفَاجَأُ بوجه (يزيد) في قاع الكأس البلورية وهو يسكب الدَّمع والدَّم ندمًا في قصيدة (كوابيس كربلائية)(2)، حيث يقول:

والخمرة جفت حين تمنيت النشوة
حدَّقت بقاع الكأس البلورية

---

(1)-استدعاء الشَّخصيات التراثية، ص 288
(2)-عندما صمت المغني، ص17.

فاجأني وجه (يزيد)
يساكب من عينيه الدَّمعَ
ومن كفيه الدّمَّ
النازف من رأس ابن علي
ياسبط رسول الله
لماذا لم تمنحني البيعة
كي ترتاحَ
وتنقذني
من هذا النَّدم الموغل كالسرطان.

وهنا نتساءل ما أساس الفارق بين (يزيد) في القصيدة الأولى، (ويزيد) في القصيدة الثانية؟ وما هي دوافع الندم عند الشَّاعر (عبد الحميد بطاو)؟ أهي بشرى تَغَيُّرِ الواقع؟ أم فاجعة أخرى؟ ولاسيما أنه استخدم ضمير المتكلم في القصيدتين بما يوحي بأنه أراد إطلاع المتلقِّي على ما في نفسه. وإلا فما تفسير حرص (يزيد) على محو أي أثر (للحسين) في القصيدة الأولى إلى درجة أنَّ الألسن تبتلع الكلمات ؟، وما حقيقة ندمه على ذلك في القصيدة الثانية؟ وبالتوازي مع هذه التساؤلات أقول إنَّ الشاعر تعمَّد هذه الصورة المتغيِّرة لشخصية (يزيد) في القصيدتين التي تظهر متناقضة في العلن، لكنها متوافقة في الخفاء، حيث إنَّ قصده من هذا الاختلاف الظاهري ترهيب (اليزيديين) الجدد الذين يعج بهم حاضره، من أنَّ أفعالهم ستعود عليهم بالحسرة والندم في وقت لن يجدي فيه ندم، ولا يمكن جبر ما كُسِرَ. بل يترتب على ذلك تأثير نفسي واجتماعي وتاريخي. وقد اتخذ الشَّاعر- لطرح فكرته - من الشَّخصيَّات المستدعاة أقنعة بث من خلالها ما لم يستطع التصريح به مباشرة.

ومن الشَّخصيَّات النِّضالية التي اهتمَّ بها الشَّاعر الليبي: شخصية (الحلاَّج) الذي ارتبط اسمه بالصوفيَّة والمغالاة فيها، وقد دأب الشعراء العرب المحدثون على توظيفه رمزًا للفكر المضطهد على الرغم مما قيل عنه في كتب التاريخ، من ذلك قول ابن خلكان: " ومن غلاة المتصوِّفين الحسين بن منصور الحلاَّج الذي ادَّعى الألوهيَّة في عهد المقتدر العباسي (295-320 هـ) ويكنى أبا مغيث. وهو مجوسي الأصل من بلدة البيضاء بفارس، ونشأ بواسط ثم قدم بغداد واتخذها دارًا له[1]"، وقد ذكر (ابن خلكان) إضافة إلى ذلك اختلاف النَّاس في شأنه؛ فقال: "واختلف الناس فيه، فمنهم من يبالغ في تعظيمه، ومنهم من يكفره[2]". وبالرُّغم من ذلك كان لهذه الشخصية حضور واسع في الشعر العربي الحديث، فقد وظفها الشُّعراء كثيرًا بوصفها رمزًا للاضطهاد، وضحية للبطش السلطوي، وكان استدعاؤهم لها تعبيرًا عن عذابات أصحاب المواقف، وكونها " زيتًا يضيء سبيل الفقراء والبائسين، وأحرق جسده في مجمرة الشرف والنبل والوفاء للإنسانية المعذبة .. المتمرِّد على السلطة السابح في ملكوت الله ناشدًا الحب الخالص والإصلاح الاجتماعي المفقود[3]".

لقد كانت نهاية الحلاَّج المادية بسجنه بتهمة الزندقة ثمَّ تعذيبه وقتله، هي التي جعلت منه رمزًا زاخرًا بالشُّحنات الدِّلاليَّة التي تُساق للتَّعبير عن

([1])-ابن خلكان : شمس الدين أبو العباس أحمد بن إبراهيم بن أبي بكر الشافعي:: وفيات الأعيان، ج1، المطبعة الميمنية – القاهرة - د.ط / 1310هـ، ص 148

([2])-نفسه : ج1، ص 126

([3])-د. بهلول أحمد سالم : رؤية العالم في الشعر المصري في الفترة من 1900-1975م. شعراء البحيرة نموذجًا (أطروحة دكتوراه)، جامعة المنوفية، المنوفية، 2001م (مركونة على الآلة الكاتبة)، ص 122.

المعارضة الإنسانيَّة للتنكيل والبطش، وعن القدرة غير العادية في مواجهة القمع من أجل الثَّبات على المبدأ، والذَّود عن الفكر.

ومهما كانت درجة تضارب المؤلفات التاريخيَّة حول هذه الشَّخصيَّة؛ فإن حرص الشعراء على استخدامها، ينطلق من الرؤية الخَيِّرة لها، وعلى أساس أنها ضحية. وقد جاء هذا الاستخدام مزدوجًا، فيه تعاطفٌ مع الضحية وأمثالها، وذمٌّ للجلاد وأمثاله. فهو واحد من الشَّخصيَّات التُّراثيَّة التي أغنت الشُّعراء بمادة حيويَّة على الرُّغم من انتمائه للماضي الملئ بأمثاله، التي تعدَّدت مذاهبه واتجاهته، وتنوَّعت أدواره التَّأثيريَّة، وهو ما جعلهم يقعون على "نماذج بشرية ذات خصبٍ وغنًى حمالة لوجوه متعدِّدة من الأفكار والقضايا، وبالتناول المختلف لهذه الشخصية التراثية، والتأويل الذي حدث في فهمها، قدم الشعر الحديث ضروبا من الثراء لهذه الشخصيَّات، وضروبا مماثلة الثراء لشعرنا العربي، وانفتح باب سحري لا يغني غناءه باب آخر، وكان للحلاَّج في الشعر العربي الحديث نصيب وافر كشخصية[(1)][(2)]* تراثية توفرت عليه نظرات عدد من الشعراء[(3)]".

وهذا الشَّاعر (لطفي عبد اللطيف) أراد أن يعبِّر بصورة شعريَّة توجيهية في مساحة محدودة عن الواقع السَّيئ، وكيفية التَّعامل معه، وقد أحوجه ذلك إلى

([1])- * هكذا وردت والصَّواب : كونه شخصية تراثية

([2])-د. مختار علي أبو غالي : توظيف شخصية الحلاج في الشعر العربي الحديث، مطبوعات جامعة الكويت، ط1 / 1997م، ص9

([3])-ديوانه : قراءات في كف سندبادة، مجلس تنمية الإبداع – ليبيا- ط1 / 2004م، ص 101

حجَّةٍ، فكان الموروث التَّاريخي المُتجسِّد في شخصيَّة الحلاَّج مُسعِفًا له. يقول في قصيدته (بدء[1]):

إذا ما اعتقدت النهاية، فابدأ
فإنّك في ذلك الحين أنْتْ ...
تخلَّص من الظِّلِّ ... واعبر بحلاَّجِكَ المنتهى
حيث كنتْ ...
ودع للقضاة اعترافًا: بأنَّك
إمّا تكلمت خُنتْ ..
هو الحق أجمله أن يُعاش يقينًا
ومقتٌ: حسبْتُ أنا، أو ظننت

يرى الشَّاعر أنَّ كلَّ واحدٍ منَّا في نفسه (حلاج)، وأمام كلِّ واحدٍ منَّا مثال على الثبات على المواقف والتضحية من أجلها، وإنَّ الإرادة وحدها هي التي تصنع لك البداية وإن كنت على حافة النهاية، وإِنَّ القضاة (الحكام) إرادتهم محدودة تجاه تصميمك على مبتغاك من الحياة الشريفة، فاليقين لك حياة، والتردد قبر وإن كنت حيًّا. كلُّ هذه الصور مستقاة من الشَّخصية المستدعاة (الحلاَّج)، لعمق تأثيرها في الوجدان الإنساني بوصفها موروثًا خالدًا.

وكان (الحلاَّج) – أيضًا - وسيلة الشَّاعر (عبد الحميد بطاو) في طرح مساوئ واقعه، وكشف مدى ما وصل إليه العبث بالإنسانيَّة في هذا الواقع، الذي أصبحت فيه الحاجة إلى تحدِّيه أكثر إلحاحًا. يقول في قصيدة (مدخل نحو الآتي[2]):

([1])-ديوانه : عندما صمت المغني، ص5

([2])-ديوانه : عندما صمت المغني، د. دار، ط2 / 2002م، ص 5

عفوًا
تشابكت حولي الدروب
واختفت عنِّي مسارب الطُّرق
وها أنا لازلت أحترق
يُهاجر (الحلاَّج) في خواطري
كنغمة من النَّشاز
في معزوفة الأرقْ
يداهم (الحجاج) فكرتي
فلا أخاف
غير أنني يشلني القلقْ[1]

من خلال استدعاء شخصية (الحلاَّج)، ومن منطلق مخزوننا المعرفي بهذه الشخصية يمكننا تحديد موقع الشَّاعر من الواقع، ومعرفة موقفه من المجتمع. لقد استخدمها دالاًّ على حاله المتمردة على الواقع، المتحدية له. إنَّ الشَّاعر (عبد الحميد بطاو) شخصية متمردة بكل المقاييس، فمن خلال استقراءٍ لقصائده تبين لنا عمق الجفاء بينه وبين واقعه؛ إذ لا تخلو من نبذ الواقع والشَّكوى منه، بل يصل الأمر إلى حدِّ التمرد عليه، وما استدعاء شخصية (الحلاَّج) التي عُرِفت في التَّاريخ بالتمرد وتحدي سطوة السلطان، والتَّضحية بالنفس من أجل المبادئ؛ إلا دعوة للتمرد على الواقع تغلغلت في ذاته المضطربة القلقة، ووصلت درجة الاحتراق. غير أنَّ تعامله مع الواقع لم يَرُقْ لحلاَّجه الخاص فغدا كالشاذ الغريب، وبخاصة عندما استدعى الشخصية المضادة لها تمامًا وهي (الحجَّاج) الذي يصفه التاريخ بأنه رمز الجبروت والقسوة

([1])-نفسه، والصفحة نفسها.

والبطش. لم يأتِ الشاعرُ بالشخصيتين معرفًا بهما، أو مادحًا إياهما؛ إنما موظفًا لهما في رسم صورة فنيَّة دعمها بالموروث التَّاريخي الذي شكَّلها بألوان المعرفة المسبقة التي يعرفها المتلقِّي عن هاتين الشَّخصيتين، وما مجيء الشَّخصيَّة الثَّانية (الحجَّاج) إلا للاستفادة من دلالة التَّضاد بينهما، وهي جَعْلُ المتلقِّي يتعاطف – بحكم الفطرة – مع الشَّخصية الأولى(الحلاَّج) لكونها الأضعف، والأكثر شبهًا بحال الشَّاعر في واقعه، وإن تغيرت الأزمنة.

وهناك مَنْ استدعى شخصية (الحلاَّج) ليس تصريحًا وإنَّما بما يومي إليها كأن يجعل قولاً من أقوالها يندمج مع نص الشاعر في تناص متعمَّد، كما فعل الشاعر (جيلاني طريبشان) في قصيدته (التَّحديق اليومي عبر مرايا الفصول[1]). التي يقول فيها:

ما الفرق بين الموت برصاص الجريمة

والموت بين فكي كلاب القضاء والقدر؟

ما أكثر الخيانات

تقول رياح القارات العذراء

ركعتان في العشق لا يجوز وضوءهما إلا بالدم"

إنَّ الإجابة على الاستفهام التعجبي الوارد في بداية الأسطر تكمن في التناص الذي جاء به الشَّاعر، والذي يشير ضمنًا إلى التمرد، واللامبالاة بالموت؛ لأنه موت واحد وإن تعددت أسبابه، وما على المرء إلا أن يركب المركب الذي يضمن له خلود ذكره وإن كان الدَّم ثمنه. وقد أضاف الشَّاعر القضاء والقدر للفظة كلاب، وهو ما يجعل الوصف يتماس مع العقيدة، وهو ما نردَّه عليه قولاً،

([1])-ديوانه : ابتهال إلى السيدة "ن"، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان ،ط1 / 1999 م، ص59

ونحمله إياه وزرًا؛ إذ لا يخفى على مسلمٍ أنَّ القضاء والقدر خاصيَّة الخالق البارئ وحده، فكيف يمكن قبول إسنادهما لغير الله، لكنْ ما عناه الشَّاعر غير ذلك في باطن قصده ـ وإن كان الأحرى به أن يتجنَّب شبهات اللَّفظ والمعنى ـ وصف المأجورين لتعذيب النَّاس بالكلاب الذين حكم القضاء والقَدَرُ أنْ تكون حريَّة النَّاس بين أيديهم يعبثون بها كما يريدون؛ فالإضافة ظاهريَّة فقط.

كما يستدعي (جيلاني طريبشان) في قصيدة أخرى هي (كتابة على أعتاب زمن الرُّعب[1]) قولاً آخرَ للحلاَّج بما يشير إلى مكانته في التَّاريخ الإنساني التي صار يعرف بها في الثقافة العربيَّة، المتجسدة في التَّضحية الجسيمة، حتَّى غدت شخصيته آلية للتَّعبير عمَّا وراء القول. يقول طريبشان:

زمن يصدأ، يتآكل

ماضي يتداخل في جبة شيخ المستقبل[2]

فلفظ الجبَّة – هنا - استدعاء لقول (الحلاَّج): "ليس في الجبة إلا الله[3]"، فهو وإن كان من موروث الماضي لكنَّ حضوره ذو قيمة في بناء رؤية المستقبل، وهذه القيمة مستقاة من تضحية (الحلاَّج) ومأساته التي شكَّلت دالاًّ قويًّا على تناسل الأحداث بالرُّغم من تعاقب الأزمنة، وما يؤكد ذلك ذكره له صراحة في السَّطر التالي:

([1])-ديوانه : رؤيا في ممر، الدار العربية للكتاب– ليبيا- تونس، د.ط / 1978م، ص 33

([2])-نفسه، والصَّفحة نفسها.

([3])-محي الدين بن عربي: تفسير ألفاظ الصوفية (سلسلة تراثنا). تحقيق وتعليق: موفق فوزي الجبر، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع – دمشق – سورية، دار النمير للطباعة والتوزيع – دمشق- سورية، ط1 / 1997م، ص 67.

من رؤيا (الحلاَّج)
حلاج آخر يتجاسر
يهتف في غبش الظلمات
يكتب فوقك يا نعش السلطان الفاجر[1]

لقد صار (الحلاَّج) ابن الزمن الماضي، يتراءى لآلِ الزمن الحاضر، على أنَّه رؤيا معارضة، وأنَّه تمرُّد وثبات في المواقف عند المغبونين، تجاه الظَّلمة الطُّغاة، إنَّه شبح ثورة وخروج عن السُّلطان. وللشَّاعر أن يبث أشجانًا، ويطرح الأفكار التي تقود إلى العصيان في وجه الواقع، وهو ما لم يصرح به مباشرة، لكن توظيف هذه الشَّخصية التَّاريخيَّة وما ترمز إليه يشكِّل دالاً قويًا تُسْتشفُّ من ورائه المقاصد التي ابتغاها الشَّاعر، والتي طرحها في مجمل فكرة عامة سخَّر لها موروثًا ذا بعد تأثيري في نفسيَّة المتلقي.

أمَّا الشَّاعر (علي الفزاني) فيتناول شخصية أخرى نضالية شهد لها التاريخ الحديث بنضالها ضد العسف، وهي شخصية (جيفارا[2])*. يقول في قصيدة (موت جيفارا[3]):

كان (جيفارا) صديقي

([1])-نفسه، والصَّفحة نفسها.

([2])-* ولد إرنستو جيفارا دي لاسيرنا في 14 يونيه 1928 في مدينة روساريو، أهم مدينة في الأرجنتين ... وكلمة تشي [التي تسبق اسمه، والتي اشتهر بها] من الألقاب الحميمة التي ينادي بها الرفاق بعضهم بعضًا وهي أشبه بكلمة "رفيق" أو "صاح" بالفصحى ... وقع تشي في الأسر وخضع للتعذيب وقتل في بوليفيا بمعرفة المخابرات المركزية الأمريكية في 9 أكتوبر 1967. ينظر : فريد الفالوجي، وحسن حمدي : تشي غيفارا (نهاية بطل ... وميلاد أسطورة)، دار الكتاب العربي – دمشق - القاهرة، ط 1/ 2007م.، ص 242/37/15.

([3])-الأعمال الشعرية الكاملة : ص125

وصديقك
لم أر عينيه يومًا
إنما كان صديقي
وهو أسمر ..
يتدثر
برداء قرمزي .. ثم مات !!
ألف آه
فتمهَّل
مات (جيفارا) .. ولكن .. لا تَعجَّل
يولد الإنسان حرًّا، ثم يُقْتل!

لقد عبَّر الشاعر عما يريد باستدعاء شخصية (جيفارا)، التي مكَّنته من مخاطبة وجدان المتلقِّي؛ لأنَّه يدرك أنَّ هذا المتلقِّي يعرف من هو (جيفارا)، وأي شخصية إنسانية كان، ومن لم يكن يعرف من المتلقِّين سيبحث ليدرك أنه ذلك المناضل الثوري الماركسي الذي سخَّر حياته للدفاع عن حريات الناس والبحث عن سعادتهم.

ومن الدواعي المباشرة لتوظيف هذه الشخصية، إظهار الشاعر (علي الفزاني) ما في نفسه من سخط على الواقع، فهو يحمل بين جنباته روحًا ثورية، ونفسًا أبية ينبغي أنْ تفنى من أجل الإنسانيَّة. نلمس ذلك من محاولة الشَّاعر إبراز مدى تأثره بهذه الشخصية التي صادقها من غير لقاء أو معرفة مسبقة؛ إنَّما هو التقاء في الهدف والتذمر من الواقع، وبهذا استخدم شخصية (جيفارا) في توجيه المجتمع الإنساني إلى ضرورة الذود عن مبادئ الإنسان وقيمه، وأهمها الحرية،

مشيرًا إلى أنَّ ذوي القيمة الفاعلة هم وحدهم الذين يُقْتَلُوْنَ، وإلى وجود مقابل لهم همَّه السَّيطرة، ووسيلته التَّنكيل بالإنسان.

ومن أشهر الشَّخصيَّات النِّضالية الحديثة أيضًا شخصية شيخ الشُّهداء (عمر المختار) الذي رأى فيه العديد من الشعراء رمزًا للنضال والبطولة، فأكثروا من استدعائه مفتخرين به، ومن هؤلاء الشاعر (علي صدقي عبد القادر)، الذي استند إلى مكانة هذه الشَّخصية وهو يخاطب المتلقِّي. بقوله[1]:

من (ليبيا) من (عمر المختار)
(للقاهرة)
مُوقِدةِ النَّهارْ
رأيت بالطريق هذا الدَّهرَ قد وُلِد
وشَبَّ مرتين، أو ثلاثْ
لمست سقف هذه الدنيا بلذة الطفولةْ
لبستُ ألف عُمْر
تَدحْرَجتْ بكاهلي الجبال كالعقيق
وسرت بالطريق

رمى الشَّاعر في المقطع السَّابق إلى أكثر من غاية باستدعائه لهذه الشَّخصية، وقصد أكثر من فائدة؛ منها: التَّعريف ببلاده التي صار اسم (عمر المختار) منارةً لها وعنوانًا، وأنَّها عصية على من يفكِّر في المجيء إليها طامعًا، ثمَّ العطف في الفخر بها على التذكير بالمساعدات التي كانت تأتي من مصر، رامزًا بذلك لتآلف الشعبين. والتَّركيز على هذه المساحة الواسعة من التَّعبير الفنِّي الذي

(1)-الأعمال الشعرية الكاملة : المجموعة الأولى، ص473

أعقب توظيف هذه الشَّخصية، وكأنَّ كلَّ سطر شعري إنَّما يُستلُّ من وهجها، تأسيسًا على التاريخ العطر الذي خلفته، وملأ أصقاع الدنيا دويًّا.

أمَّا الشَّاعر (سعيد المحروق) فيستدعي شخصية نضالية أخرى تعود إلى الماضي السَّحيق، ولها شأنها في تاريخ النضال الإنساني؛ إنها شخصية (سبارتاكوس[1])* يقول الشاعر في قصيدته (دار العقيلة[2]):

ولكنني سأسير
ولو قد ألمَّ الذي ألمّ
فإصبعي الوسطى في وجه كلِّ حقير
وكُلِّ أجير
وفي أوجه الشامتين , سأجعلهم
يحتسون احتقاري لهم
كغمٍّ، كسمٍّ
(فلا بدَّ من روما حتّى ولو
طال هذا العذاب)

لقد عبَّر الشاعر عن صلابة إرادته بالاتكاء على ما تحتفظ به الذاكرة الإنسانيَّة من صورة ثائرة للمناضل (سبارتاكوس) الذي تحدّى إمبراطورية الرومان، وكان ذا إرادة قوية، ظهرت في شعاراته، ومنها قوله الذي اقتبسه

(1)-* سبارتاكوس العبد الذي خاض الثورة ضد الرومان، وقد سميت ثورة العبيد الثالثة(ت في عام 71 ق).حيث أسر وبيع كعبد لأحد الرومان الذي كانت لدية مدرسة لتدريب العبيد لاستخدامهم مبارزين ومصارعين في حلبات خاصة تقام لأجل المتعة. ثار هو والعبيد الآخرون الذين كانوا معه. والحقوا هزائم عديدة بالجيش الروماني إلى أن قتل في أخر معركة و انتهت الثورة بموته، كما صلب العبيد الآخرون في الساحات العامة.

(2)-ديوانه : أشعار كاتمة للصوت، الدار العربية للكتاب – ليبيا – تونس، ط1 / 1987، ص32

الشاعر ليكون دالاً عليه من ناحية، وشعارًا له من ناحية أخرى: " لا بدَّ من روما حتى ولو طال هذا العذاب". فهو في مسيرة نضاله ضد الفئات التي يحتقر وجودها يقتدي بمسيرة هذا الرجل وتاريخه النضالي، ويقطع عهدًا على نفسه بمواصلة النضال حتّى النهاية مهما بلغت جسامة التَّضحيات، من خلال التزامه بمقولة(سبارتاكوس).

د - الشخصيَّات السِّياسيَّة والقياديَّة:

ويدخل في إطارها الملوك والسلاطين والأمراء والحكام ورجالات الدولة، وقادة الجيوش الذين كان لهم أثر في رسم التاريخ بما قدموه.

فهذا الشَّاعر (أحمد عمران بن سليم) يلجأ إلى الشَّخصية التاريخيَّة الخليفة (المعتصم بالله[1])* في تأكيد لعمق رؤيته الإبداعية، التي لا يغيب عنها المدى التأثيري لهذه الشَّخصيَّة في البعدين الأساسيين للعملية الإبداعية: الفكرة وكيفية طرحها وإيصالها، والصورة الشِّعريَّة وأسس بنائها والتوافق بينها وبين اللغة الشِّعريَّة، يقول ضمن قصيدته (وحتمًا يصدق الوعدُ[2]):

أوَّاه (معتصم) البأساء أَوِرْ لنا

نارًا، عداتك في هيجائها زندُ

([1])-* أبو إسحاق بن الرشيد بن المهدي بن المنصور وأمه أم ولد اسمها ماردة. ولد سنة 178 هـ فبينه وبين أخيه المأمون تسع سنوات، وكان في عهد أخيه المأمون واليا على الشام ومصر وكان يميل إليه لشجاعته فولاه عهده وترك ابنه. وفي اليوم الذي توفي فيه المأمون ببلاد الروم بويع بالخلافة ولقب بالمعتصم بالله في 19/رجب/218هـ ولم يزل خليفة إلى أن توفي بمدينة سامراء في 18/ ربيع الأول سنة 227هـ فكانت خلافته ثماني سنين وثمانية أشهر وثمانية أيام. ينظر: محمد الخضري بك: الدولة العباسية. محاضرات تاريخ الأمم الإسلامية، تحقيق: الشيخ محمد العثماني، شركة دار الأرقم بن الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان، د.ط/د.ت، ص 185.

([2])-ديوانه : أمشاج، مجلس تنمية الإبداع – الجماهيرية – ط1 / 2004، ص 85

إنَّه نداء وندبة وتوجع مصدرها إحساس الشَّاعر، وسببها الرئيس الواقع الخالي ممن يرد كيد المعتدين، ويجعل الجناة وقود النار التي أشعلوها باعتدائهم على حرمات بني أمته، إنَّه يُعيد الأمجاد المفقودة ليلوح في آفاقنا فخرٌ وعزٌّ، يقول:

لاح الصباح تباشيرًا يرتلها

صوت تزلزل من أصدائه أُحدُ

وزغرد النهر شهبًا، في أصائله

وجه الرشيد، وفي إصباحه وعدُ

هذاك ينتصب المأمون في شمم

وههنا الداخل الميمون والمجدُ

لقدِ اقتفى الشَّاعر أثر هذه الشَّخصية التاريخيَّة في ذاكرته، فأحسن توظيفها إذ اختصر في مساحة الألفاظ والمعاني، ووفَّر على المتلقِّي الزَّمن والجهد في التَّتبُّع السَّردي اللذين كان سيحتاج إليهما لو لم يستند الشاعر للموروث التَّاريخي. إنَّنا نستشف من وراء استدعاء هذه الشَّخصية ذات الأثر الفاعل في التَّاريخ بوجودها فيه، والحاضر بتأثيرها في ذويه، ومن خلال السِّياق العام للنَّص؛ حقيقة الحالة التي عليها الشَّاعر، وما تنبض به أحاسيسه، وما رمي إليه. إنَّ هذا التَّوظيف" يمثل صورة احتجاجية على اللحظة الحاضرة التي تعادلها في الموقف اللحظة الغائرة في سراديب الماضي، كما يتيح الاستلهام للشاعر الاتكاء على ما تفجره الشخصية التراثية أو الموقف التاريخي من مشاعر ودلالات تحفظ القصيدة نفسها من التسرب في سردية باهتة أو خطابية زاعقة[1]".

---

(1)-د. رجاء عيد : لغة الشعر " قراءة في الشعر العربي الحديث "، منشأة المعارف – الإسكندرية – د.ط / 1985 م، ص201.

وبالعودة إلى عنوان القصيدة يتضح لنا أنَّ الشَّاعر لم يستدعِ الموروث في خِطَابيَّةٍ مباشرةٍ؛ وإنَّما شاعريَّته كانت هي الفاعل، فالحسُّ الفنيُّ لديه أملى هذا الموروث، ولم يملك غير الاستجابة، والإذعان لشاعريته، وشحذ ملكته كي يتمكَّنَ من وضع المُسْتَدْعَى في المكان المتوافق مع تأثيره في النص لكونه مرحلة أولى، وفي المتلقِّي لكونه مرحلة تالية. كما يتضح لنا القلق المسيطر على الشَّاعر وهو يتعامل مع واقعه المرفوض من داخله الذي ليس له سيطرة عليه فصرَّح - شعرًا - بما يعتمل في نفسه، وهو أنَّه يرتقب وعداء، ويستشرف حلمًا بخلاص الأمة من هوانها.

إنَّ تَحَقُّقَ هذا الوعد رهن بشخصيَّات لها وزن في كفَّة التَّاريخ، من أمثال (المعتصم، والرشيد، والمأمون، وعبد الرحمن الداخل)، وهنا يتجلى أمامنا – ثانية - القصد من وراء الاستدعاء، وهو الاختصار في الفراغ القيمي للشَّخصية الفاعلة في الواقع الرَّاهن، الأمر الذي أجبر الشَّاعر على الاستعانة بمثل الشخصيَّات التُّراثية لعلَّه يَجِدُ في ذِكْرِهَا العزاء، أو الاستفزاز والتحريض لمن بقيت له همة. كما أنَّ الإفراط في الحلم جعله يَسْتَدْرِجُ إلى واقعه تلك الفتوحات الإسلاميَّة، واتِّساع رقعة الدولة الإسلاميَّة التي سيطرت على كلِّ مكان، ويتضح هذا من توظيفه لاسمي الإشارة (هذاك – وهاهنا) أي: البعيد والقريب للسيطرة على ما بين الإشارتين.

ويفصح الشاعر(أحمد عمران بن سليم) في قصيدة أخرى عن حدثٍ كان من مسببات قلقه وتوتره، طَرْقِه مباشرة دونما رمزية أو تأويل، وسكبه في معين المتلقِّي بعد أن عانى آلام تكوُّنها في أعماقه " لأن العمل الأدبي واقع فعلي

مضاف إليه أعماق الأديب[1]". وتتمثَّل هذه المسببات في الاعتداء على مسلمي (البوسنة)، وما تعرَّضوا له على يد (الصرب) من قتل، وتعذيب، وانتهاك أعراض، وسلب، ونهب، وتشريد. إنَّ هذه الحادثة قد عاصرها الشَّاعر ليس بسمعه وبصره فقط؛ إنما – أيضًا - بحاسته الأدبيَّة التي استقت الآلام من أحاسيسه، فكانت ردَّة فعله على تلك المواقف من كونه عربيًّا غيورًا، وآدميًّا يأبى الظلم والإهانة، ويحرض ضدهما، ويدعو للقصاص من مرتكبيها. يقول في قصيدة (عيون جيلاس[2]):

الحزن، الموت، القهرُ
الليلُ، النَّجمُ، الظُّهر، الكلُّ علانية
يبكون العفة، يبكون الأشلاء تُمَزَّقْ

...

إنَّ الحدث الذي أبكى كل هذه المسميات الجامعة والدالة على أبعد من الظاهر اللفظي، حتمًا حدثٌ جلل، وأي سوءٍ أكثرُ إيلامًا من فَقْدِ العفةِ. يقول الشَّاعر:

(جيلاس) تكفكف ... لا تدري ...
ماذا ستكفكف؟ ... لا تدري
حتَّام تكفكف؟ ... لا تدري

و(جيلاس) هذه فتاة بوسنية مسلمة طاهرة كانت فريسة الحقد والصَّلت، والمجون بمخالب من كانت يومًا تطعمه، وتحنو عليه بوازع من دينها وخلقها .

([1])-د. أحمد كمال زكي : دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع – بيروت – لبنان، د.ط / د.ت، ص15

([2])-ديوان : أمشاج، ص107

فهناك الخنجر تحمله غدَّارة صربي أخرقْ
غدَّارة غدَّارٍ، كانت (جيلاس) يومًا تطعمه
...
(بيرو) يغتال على مرأى من أمٍ طهر الأجساد
...

إنَّ الفاعل لم يأبه لصرخات التَّضرع، وإنَّما كان يدفعه هيجانٌ أخرق، وحقدٌ صليبي موجه؛ أمَّا الضَّحية فقد أحاط بها يأس مقيت إلا من دموع حرَّى، ولا أمل لها في منقذ يدفع عنها الجاني ويحفظ عفتها. وبينما هي كذلك:

لمعت من بين دموع اليأس
من بين الأسفار الخضرِ من خلف ظلامات البأْس
رؤى تأسو لمعتْ
لمعت تجتاح التأريخ المسفوحَ على نهر الرّدّة
ذكرت أمجاد (المعتصمِ) ...
ذكرت صقرًا يعلو الرَّبوةْ ..
ومضى وحدهْ
ذكرت سلطان الفتح، (الفاتحْ)[*] ،
ذكرت منساته ...
ذكرت أثباج سفائنهِ
ذكرت مرساتهْ ...

[*] هو السُّلطان محمد الفاتح الذي فتح القسطنطينيَّة عام 1453.

هنا لم يكن الاستدعاء مباشرًا من ذاكرة الشَّاعر، لقد جاء برؤى الضَّحية التي سلَّمها قياد السَّرد، فطفقت تستدعي شخصيَّات تستأنس بذكرها في محنتها التي عرفت أن لا خلاص لها في زمانها:

ظلت تستنجد ... تلهث ... تستعطفْ

لاذت برداء تحسبه من نسج العزَّة لا يخرقْ

لقد استطاع الصِّربي المغتال (بيرو) أن يظفر بجسدها على مرأى من أمها الضعيفة، لكنه لم يستطع كبح استنجادها بتاريخ لها كان مشرفًا، وكان رجاله حماة للشرف والعز. فذكرت (المعتصم) صاحب الموقف الشهم العظيم الذي ما يفتأ المرء يفخر به، حين نادته المرأة المسلمة التي اعتدى عليها الروم*. وكم هو مؤلمٌ على الشاعر أن يعيش واقعًا لا يجد فيه نفسه، ويشتهي الكرامة فلا يجدها، ولا يجد فكاكًا مما يعاني غير الالتجاء إلى موروثه التَّاريخي الذي يشع نورًا ووقارًا، وهذا ما جعله يستدعي فترات من تاريخه، بذكر من أناروا صفحاته المجيدة (المعتصم، ومحمد الفاتح)، لم يكن استدعاؤه لهاتين الشَّخصيتين من باب المصادفة، أو التنميق؛ أو الحاجة للفظ يقيم الوزن أو القافية؛ إنما كان بدافع الحنين إليهما، والاحتماء بهما من ظلمة الهوان، ولخفض حدة قلقه وتوتره، ومن ورائه المتلقِّين.

---

* وقصَّة ذلك أنَّه " خرج ملك الروم وفعل في بلاد الإسلام ما فعل بلغ الخبر (المعتصم) فلما بلغه ذلك استعظمه وكبر لديه، وبلغه أنَّ امرأة هاشمية صاحتْ وامعتصماه فأجابها وهو جالس على سريره لبيك لبيك ونهض من ساعته وصاح في قصره النفير النفير ". هكذا وردت دون إثبات علامتي التَّرقيم (:و،) في مكانهما. والصواب: " صاحت : وامعتصماه - فأجابها وهو جالس على سريره : لبيك لبيك، ونهض من ساعته وصاح في قصره : النفير النفير

إنَّ العلاقة الناشئة بين الشَّاعر والتراث علاقة تبادلية "يتبادلان الأخذ والعطاء، والتأثير والتأثر، بحيث يمتد الحاضر في التراث بمقدار امتداد التراث في الحاضر، فالشاعر يأخذ من تراثه عناصر ومعطيات وأدوات يشكل بها رؤيته الخاصة المعاصرة[1]" وقد كان للشَّاعر (أحمد عمران بن سليم) ما أراد؛ فقد أخذ المتلقِّي بلغته وصوره الشِّعريَّة حيث يريد.

إنَّ شخصية (المعتصم) ذات حضور دائم في ذاكرة العربي المسلم، فما أن يمر ذكرها ولو رمزًا أو إشارة، إلا تحس تلقائيًا؛ إما بوجود منقذ يُشْعِرُ بالأمان والاطمئنان، وملاذًا من كلِّ ضيم، وإمَّا بخلاف ذلك، أي غياب المخلِّص، لعل السَّامع يصحو من سبات الخنوع، وهذا ما عناه الشَّاعر (محمد حامد الحضيري) في قصيدته " هل فيهم معتصم أو خالد[2]" يقول:

أَنْقِذُوهَا

هل سمعتم ما عناها

صرخات من صداها

هزت العالم واجتازت دناها

إنَّ فعل الأمر(أَنْقِذُ) المتصل به ضمير الغائب المسند إليه (ها) حدَّد هوية المعنى وجنسه؛ إنَّها أنثى تتعرَّض لاعتداء سافر وتستغيث، وقد جعل رجع صوتها يهز العالم، وفي توضيح مقصود لقد استهدف الشَّاعر بذكره لها

([1])-د. علي عشري زايد : الرحلة الثامنة للسندباد " دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر"، دار ثابت للنشر والتوزيع – القاهرة – ط1 / 1984 م، ص 18

([2])-الأعمال الشعرية الكاملة " الحضيريات "، غزلان للطباعة والنشر – القاهرة – ج5. ط1 / 2001 م، ص 68

الاستخفاف بإدراك قومه المعنيين بشأنها، وجهلهم المتعمد لجليات الأمور.
يقول:

إنَّها تشكو لكم أعداءها
داسوا المقام في حماها
هل يجيب الحاكمون مَنْ تنادي؟
أن يَصُدَّ مَنْ دَمَاهَا
هل لهم في جمعهم (معتصم)؟
هل لهم من بينهم
نجل الوليد (خالد)؟

الشَّاعر - هنا - يرفع درجة تهكمه من الحكام عن طريق استخدام الاستفهام الإنكاري المنطوي على تساؤل ظاهره الاستعلام، وباطنه التَّوبيخ والازدراء والسُّخرية اللاذعة، مما أوضح لنا سرَّ استدعائه لشخصية (المعتصم) المفقود مثلها في زمنه، وما ترتَّب على غيابها من هوان لحق النِّساء المسلمات، فليس هناك من يصون أعراضهن، ويثأر لهن .كذلك استدعاؤه لشخصية (خالد بن الوليد)* المرتبطة بانتصارات المسلمين وأمجادهم. إن الرابط بين الفعل (أنقذوها)، واستدعاء شخصية (المعتصم) هو حادثة المرأة البوسنيَّة المسلمة في زمنه – التي سبقت الإشارة إليها؛ أمَّا نظرة الشَّاعر في هذا المقام - كما هو واضح في ثنايا أسلوبه - فهي نظرة تشاؤمية، أي: كأنَّه يقول لها: لا منقذ لك أيتها المُهانة؛ إذ ليس فيمَنْ تستنجدين بهم، مَنْ هو (كالمعتصم) أو (خالد).

* هو خالد بن الوليد بن المغيرة بن عمر بم مخزوم، يكنى أبا سليمان. وأمه عصماء وهي لبابة الصغرى بنت الحارث. ينظر : ابن الجوزي : صِفة الصَّفوة، ج1، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريَّة – صيدا – بيروت، د.ط / 2006م، ص 231.

ومن ذلك نستنتج أن ذكرَ هاتين الشَّخصيتين لم يكن للتعريف بهما؛ وإنَّما للتَّعبير بهما عن واقع مزرٍ مرفوض.

أمَّا الشَّاعر (نوري المودي) فهو أكثرُ حنينًا للتَّاريخ، ومخزونه التُّراثي منه كبير، لدرجة أنه جعل رحلة الاستدعاء عكسية. يقول في قصيدة (قرطبة[1]):

أقبلت أستوحي الرياض قصيدة الـ عشاق كالمشتاق بالزهـراء
وأضم من نغم الحجاز موشحـا عذبًا وأغزله خيوط ضيـاء
وأصاحب المنصور* في غزواتـه أحدو لصقر العرب** في الهيجاء

لقد ضاق الشَّاعر ذرعًا وحسرة على واقع أمته، ولم يجد غير مناجاة الماضي وما فيه من أمجاد متنفسًا يروِّحُ به عن نفسه المتوجعة، فسار في عكس الاتجاه، وعلى غير العادة، لم يستدعِ الماضي إلى الحاضر؛ بل عاد لبعض شخصيَّاته في أزمانها يزهو بمرافقتها وجوارها، ويشاركها الرفعة والشُّموخ المفقودين في حاضره. وما اختياره للشخصيَّات المتنافرة المتضادة إلا دالٌّ صريحٌ على قلق تجربته الشُّعورية، المنعكسة في تجربته الشِّعريَّة؟

ومن الشَّخصيَّات التَّاريخيَّة البطولية التي لا تُنسى، (صلاح الدين الأيوبي) بطل (حطين) التي كان لها فضل تحرير بيت المقدس. لقد دأب الشُّعراء على ذكرها، لحضورها الواسع والدائم في ذاكرة الأمَّة الإسلاميَّة، وبخاصة في هذا

([1])-د. عبد الحميد عبد الله الهرَّامه، عمَّار محمَّد جحيدر : الشعر الليبي في القرن العشرين " قصائد مختارة لمئة شاعر "، دار الكتاب الجديد المتحدة – بيروت – لبنان، ط1 / 2002 ف، ص 222

* أبو جعفر عبد الله بن محمد بن علي العباسي. ولد سنة 101 هـ تولَّى الخلافة العباسية بعد وفاة أخيه (السفَّاح)، واستمرَّت خلافته اثنتان وعشرون سنة (136 – 158 هـ)

** عبد الرحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك الملقَّب بـ (الدَّاخل). فرَّ من بطش العباسيين، وأسس ملكًا للدَّولة الأموية في بلاد الأندلس في الفترة ما بين (138 – 172 هـ). أطلق عليه خصمه (أبو جعفر المنصور) لقب (صقر قريش).

الزَّمن الذي يجد المسلمون فيه أنفسهم أحوج ما يكونوا لأمثال (صلاح الدين)، الذي خلد رمزًا نضاليًا في صفحات التاريخ. وهذا الشَّاعر(علي الفزَّاني) الذي يتحدَّث بلسان الأمَّة ويتألَّم لشعورها وهي تعاني واقعًا مؤلمًا افتقد فيه (صلاح الدِّين). يقول في مطلع قصيدته (شهرزاد وأحلام العودة[1]):

هل يعود النسر خفَّاق الجناح

فوق (يافا) ورباها ؟

هل ترى ذاك الصباح؟

أسلمتنا سنوات الحزن لليأس – فدعنا نصنع الثأر قصيدًا

وعويلاً ونواح

الاستفهام الذي بدأ به هذه القصيدة لم يكن استفهام الجاهل بالإجابة؛ وإنَّما استجداء المتوجع القابع وسط دائرة الإحباط، ولا شيء منه خارج هذه الدائرة إلا أمل لديه في عودة النَّسر(صلاح الدين) ومعه نور الخلاص من الإذلال اليهودي لإخوته في فلسطين، وقد أعطى إيحاءً لبعد هذا الأمل باستخدام اسم الإشارة للبعيد (ذاك) في جملة استفهامية تُشْعِرُ بانحصار التفاؤل في نفسه. وقد دعاه هذا إلى تغيير أداة الاستفهام دعمًا لتشاؤمه، حيث يقول:

ما انتظار القوم حيرى في متاهات الضياع

(جبل النيران) أمسى مخبأ الشواظ يغلي

وربيع (النَّقب) حقلاً للرعاع

إنَّه يستفهم ويتعجب في آنٍ، فقد استفحل الأمر بضياع ما كان بالأمس ملكًا خالصًا، وكنزًا ثمينًا، وأصبح اليوم في يد الرَّعاع وليس لنا إلا أحلام العودة:

لست إلا بعض عارفي تراث الشرق هذا، بدمانا كتبوه

([1])-علي الفزاني : الأعمال الكاملة " ص 333

إن شرقي – وهو كنز- منذ حين نهبوه
منذ أن عادوا جيوشًا تستعيد
معبد القدس العتيد
نحن عدنا يا (صلاح)
اذكريها
نحن عدنا يا (صلاح)

لم يجد الشَّاعر(علي الفزَّاني) بدًّا من ذكر اسم شخصيته صراحة، وليس رمزًا كما جاء في بداية القصيدة، ليفصح عن سخريته من قومه الذين يكتفون بأحلام العودة ويخاطبون الخيال (شهرزاد)، وصارت أحلامهم وأمانيهم أساطير، لن تعيد كنزًا نُهِب، إنَّه لا يقرُّ ذلك الذي ألجأه إلى استدعاء الشَّخصية التُّراثية (صلاح الدين) ليطعن بها حاضره من خلال جرِّ المتلقِّي لعقد مقارنة بين الحالتين.

هـ - الشخصيَّات ذات الأثر الفكري:

وهي تلك التي لم تكن لها غاية غير السُّمو بالإنسانيَّة، وتقدمها، وإجهاد النفس من أجل تحقيق سلوكيات اجتماعية نبيلة، أو معارف علمية تخدم الحاضر والمستقبل، أو دعوات لكبح جماح الفعل الإنساني المنبوذ، وإحلال محلِّه الفعل المحمود، بغض النظر عن الانتماء العقائدي لهذه الشخصيَّات. التي تختلف في نوع الوسيلة التي تناضل بها، لم تكن أدواتها سيوفًا أو رماحًا، أو مدافع، أو طائرات، ولم تمتطِ صهوات الجياد؛ وإنما استخدمت الألفاظ والمعاني، التي كانت أمضى من السيف، وأقوى من المدفع. كان تأثيرها في مجتمعاتها ومن ثمَّ المجتمع الإنساني، كبيرًا فأخذ الشُّعراء يستدعونها للتعبير

عن مقاصدهم. فهذا الشَّاعر (السُّنوسي حبيب) يستدعي شخصية الشَّاعر التِّشيلي (نيرودا) بقوله:

يا حزن العالم في " شيلي" أنهارُ الدم
عبث بالشاعر والإنسان
(نيرودا) شاهد هذا العصر
لا تتألم .. نم مرتاحًا[1]

الشَّاعر - هنا - يُشْهِدَ شخصيته المستدعاة (نيرودا)* على ما في نفسه؛ لأنَّ رؤيته اليقينيَّة تدفعه للتَّأكيد على ضرورة أن يلحق الفعل بالقول، والثَّورة والتَّغيير لا يمكن لهما النَّجاح والفلاح إلا بالإصرار والصُّمود، وهذا ما كان من وراء استدعائه لهذه الشَّخصية التي أصبحت في سفر التَّاريخ الحديث من دلالات التَّحدي والصُّمود، كذلك ليس الحزن في (شيلي) وحدها، وإنَّما ينسحب على باقي العالم، وتأثير شاعرها أيضا يمتدُّ إلى غيره من الشُّعراء.

وهناك شخصية فكريَّة أخرى لها تأثيرها الإنساني، وقد جعل منها هذا التأثير دلالة على التَّفاني من أجل قضايا الإنسان أينما كان؛ إنَّه الشَّاعر التُّركي

---

(1)-ديوانه : عن الحب والصحو والتجاوز، دار الحقيقة – بنغازي – ليبيا، ط1 / 1975، ص 7

* هو الشَّاعر الأمريكي اللاتيني (بابلو نيرودا). ولد سنة 1904م. كان مناضلاً بالكلمة المعبِّرة. من أبرز أعماله (النَّشيد الشَّامل)، ومجموعة قصائد بعنوان (عشرون قصيدة وأغنية يأس واحدة)، والسكن الأرضي، حاز سنة 1971م.على جائز (نوبل للآداب). قتل سنة 1973م إثر الانقلاب الفاشل الذي وقع ضد حكومي (ألليندي). ينظر : سليم مكرزل : الشِّعر العالمي. مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، د. ط / 1401 هـ - 1981م، ص135 / 236.

(ناظم حكمت)* الذي استفاد الشاعر (جيلاني طريبشان) من مكانته وأثره، ليكون أداة تأثيرية في التَّعبير عن ألم الواقع. نجد ذلك في قوله:

يكتب ماذا ؟
يقرض الأشعار
عفوك يا (ناظم) فالأقزام
تنفخ في الأصنام
تُلقي على أعتابها الأحجار، فالكلام
تجارة مربحة للسادة الأغنام
في هذه الأيام .

إنَّ استدعاء شخصية (ناظم) مقصده الباطن استدعاء ما عرفت به من الالتزام بالقيم والمبادئ الإنسانيَّة، فهو شاعر عاش داعيًا لاحترام الذات، وعدم الزَّج بالكلمة الحرة الشَّريفة في سوق الرِّياء والتَّزلف، لذلك " كان عاصفة شعريَّة وعاصفة كفاحية[1]". ومهما يكن من ربحٍ جاء به تكسُّبُ الأدعياء، فإن ما حفظه التراث، وخلده التَّاريخ من سمعة إنسانيَّة لهذا الرَّجل وأمثاله، هو ما حمل القيمة، وضمن البقاء، وبهذا كان المدلول قوي الأثر حين وظِّفت شخصيته للتعبير بها عن السخط على مَنْ يتاجرون بالمبادئ، وينحرون شرف الكلمة بخنجر الانحراف عن الخلق الإبداعي لغايات دونية.

---

* رمز بطولي نضالي ينتسب إلى عائلة تركية. ولد عام 1902م. هاجم الحكم البريطاني لبلاده، وهو في الثامنة عشرة من عمره، وعندما رجع إلى بلاده من (موسكو) أعلن نفسه مدافعاً عن الحرية فاصطدم بالحكومة التركية فاقتيد السجن مرات عديدة، وكانت مدة سجنه الأخيرة " ثلاث عشرة سنة " لكن هذا لم يثنه عن السعي وراء المبادئ التي كرّس إبداعه لأجلها، المتمثلة في حرية الإنسان وحقه في العدالة. ينظر : سليم مكرزل : الشِّعر العالمي، ص 303.

(1)-حنا مينه : ناظم حكمت ثائراً، دار الآداب – بيروت – ط1 / 1980م، ص 17

و- الشَّخصيَّات المنبوذة:

في كل عصر، وفي كل مجتمع شخصيَّات تطمئن لها النفوس، وتأنس بذكرها القلوب، وتتوق للاقتداء بها العقول، تقابلها في العصر نفسه شخصيَّات تنفر منها النفوس، وتحجم عن ذكرها الألسن والأفواه. وهذه وتلك من التَّاريخ الإنساني وتدخل ضمن الموروث المستغل كلٌّ حسب صفته، وتلك المقابلة لا تقتصر على نوع دون نوع، أو شأن دون آخر؛ فشخصية الرَّسول الكريم (محمد) - صلَّى الله عليه وسلم - تقابلها شخصيَّات عدة، مثل شخصيَّات (أبي جهل)، و(عبد الله بن أبي ابن سلول)*، وشخصية نبي الله (موسى) عليه السلام، تقابلها شخصية (فرعون)، وشخصيَّات الجهاد مثل (عمر المختار)** تقابلها شخصيَّات قادة الطغاة المحتلين، مثل (موسوليني)***...وهناك شخصيَّات منبوذة اشتهرت بأفعالها الوحشية ضد الإنسانيَّة، وهي كثيرة مثل

* عبد الله بن أُبيٍّ بن مالك بن الحارث بن عبيد الخزرجي (9 هـ – 630م)، أبو الحباب المشهور بابن سلول، وسلول جدته لأبيه، من خزاعة : رأس المنافقين في الإسلام. من أهل المدينة. كان سيد الخزرج في آخر جاهليتهم. ينظر : خير الدين الزركلي، ج4، ص 235.

** هو قائد المجاهدين لمحاربة الإيطالين (شيخ الشهداء). ولد عمر المختار (بالبطنان) منطقة (الدفنة) في سنة 1862م، من قبيلة (المنفة) (المرابطين) قبيلة (بريدان المنفي) عائلة فرحات واسم والدته الحاجة عائشة. كان المثل الأعلى في الحكمة والقيادة وفي يوم 11سبتمبر1931م قبض على عمر الختار، وفي يوم 16 سبتمبر1931م نفذ فيه حكم الإعدام. ينظر: رودلفو غرسياني: برقة الهادئة. ترجمة: إبراهيم سالم بن عامر، دار مكتبة الأندلس – بنغازي- ط3/1980م، ص 273/168.

*** مُوسوليني (بنيتو) (1883- 1945) من رجالات الدولة في إيطاليا. أسس الحزب الفاشي 1919 واستولى على الحكم 1922. تحالف مع هتلر ودخلا الحرب معًا 1940. أقصي عن الحكم 1943 فأعاده الألمان 1944 فقتله الشعب. ينظر : كرم البستاني وآخرون، المنجد في الأعلام، دار المشرق – بيروت – ط19 / 1992م، ص 556.

(نيرون)[****] و(هولاكو)[*****] وغيرهما...وهذه الشخصيَّات المنبوذة يستدعيها الشُّعراء في الغالب لأمرين: إمَّا لبيان قيمة الشَّخصية المضادة لها والرَّفع من قدرها بطريق الموازنة بين صنيعيهما؛ وإمَّا رمزًا، أو قناعًا، أو تصريحًا لوصف شخصية مماثلة لها في أفعالها، وهو ما يمنح العمل الأدبي بعدًا فنيًّا في التَّصوير كاستدعاء شخصية (فرعون) بقصد تصوير فظاعة أفعال قادة اليهود وطغيانهم، ومثل هذا نجده عند الشَّاعر (لطفي عبد اللطيف) في قصيدته (بقية غناء لأطفال الحجارة[1])، التي يقول فيها:

عاد (قارون)[*] وأغرى
وسقى الحارس خمرا
ودعا الكل إلى القدس، ليثرى
فأتى الكل،

[****] نيرون (37-68) أمبراطور روماني ابن (كلوديوس) بالتبني. اتبع في البدء نصائح معلمه الفيلسوف سينيكا ثم طغى. قتل قتل (أغرينيا) أمه و(أوكتافيا امرأته. اضطهد المسيحيين واتّهمهم بإحراق روما. اشتهر بفظائعه. ينظر: نفسه، ص 583.

[*****] هولاكو (نحو 1217 – 1265) فاتح مُغولي ومؤسّس دولة المُغول، وهو حفيد جنكيز خان. قطع نهر أموديا وأخضع أمراء الفرس والإسماعلية في ألموت 1256. قضى على الخلافة العبّاسيّة في بغداد 1258 واحتلّ سورية. عاد إلى إيران بعد موت أخيه منكو. فهاجم المماليك جيشه في عين جالوت وأبادوه 1260. ينظر: نفسه، ص 602.

([1])-ديوانه : قليل من التعري، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – ليبيا – ط1 / 1999م، ص117

[*] هو قاون بن يصهب بن قاهث، وموسى بن عمران بن قاهث ... وأنه كان ابن عم موسى، وورد قول ابن اسحاق: أنه كان عم موسى. قال قتادة : وكان يسمى المُنَوَّر لحسن صوته بالتوراة، ولكن عدو الله نافق كما نافق السامري، فأهلكه البغي لكثرة ماله... وقد ذكر الله تعالى كثرة كنوزه، حتى أن مفاتيحه كان يثقل حملها على الفئام من الرجال الشداد، وقد قيل : إنها كانت من الجلود، وأنها تحمل على ستين بغلا.. ينظر : ابن كثير: قَصص الأنبياء. خرَّج أحاديثه وعلَّق عليه: د. عبد الرحمن الهاشمي، دار الآفاق العربية – القاهرة – ط1 / 2005، ص 364.

و(فرعون، ونيرون، وكسرى)
ركعوا، إذ آنسوا ثم (سواعا)**
و(يواعيق) و(نسرا)
شربوا من دم (بغداد)
و(أويا)،
أكلوا لحم (شاتيلا)***
وشووا مهجة (صبرا)

من الواضح أنَّ الشَّاعر يحمل الكثير من الغل لزعامات اليهود، فلم يكفه استدعاء طاغية واحدة؛ إنما جاء بأشهر الشخصيَّات الشريرة في التاريخ الإنساني (قارون – فرعون – نيرون – كسرى) وصورهم في طاعة الأصنام رموز الضلال التي ورد ذكرها في القرآن الكريم. في قوله تعالى: ﴿ **وَقَالُوا لا تَذَرُنَّ آلِهَتَكُمْ وَلَا تَذَرُنَّ وَدًّا وَلا سُوَاعًا وَلَا يَغُوثَ وَيَعُوقَ وَنَسْرًا**﴾(1). لم يترك الشَّاعر للمتلقي أي حريَّة في تخيُّل نفسيات زعماء اليهود، لقد أغلق أمام مداركه كل باب للتفكير في رسم صورة مغايرة عمَّا أراد؛ لأنه استفاد من

** وَدًّا وَسُواعًا ويَعُوقَ وَنَسْرا. أسماء رجال صالحين، لما ماتوا زين، وزين الشيطان لقومهم أن يصوروا صورهم، لينشطوا – بزعمهم – على الطاعة إذا رأوها. ثم طال الأمد، وجاء غير أولئك فقال لهم الشيطان : إن أسلافكم كانوا يعبدونهم، ويتوسلون بهم، وبهم يسقون المطر فعبدوهم. لهذا وصر رؤساؤهم للتابعين لهم، أن لا يدعوا عبادة هذه الأصنام. ينظر : عبد الرحمن بن ناصر السَّعدي : تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنَّان، ص 996.

*** صبرا وشاتيلا مخيمان فلسطنيان في الأراضي البنانيَّة، تعرضا لمجزرة وحشية نفذها الجيش الإسرائيلي بمساندة حزب الكتائب اللبناني راح صحيتها الكثير من الفلسطنيين العزَّل. كان ذلك في أيام : 18/17/16 سبتمبر عام 1982م.

(1)-سورة : نوح، الآية : 23

معرفتنا بِسِيَرِ هؤلاء عبر التاريخ ومدى تنكيلهم بالإنسانيَّة فلا مناص من الحقيقة اللُّغوية الثابتة التي تنص على أنَّ: الصفة تتبع الموصوف.

وهناك شخصية أخرى عُرِفَت في التَّاريخ الإسلامي بالقمع، فكانت مثالاً للجبروت، والقوة الغاشمة التي تخرص الحق لصالح السلطة؛ إنَّها شخصيَّة (الحجَّاج) التي جُعلت منها مادة تراثية كثيرًا ما يلجأ إليها الشُّعراء في شكواهم من الحكام، وإبراز مدى ظلمهم للرعية بخاصة، ويستفيدون منها للدَّلالة على الظُّلم العام الذي يلحق الإنسان بيد أخيه الإنسان بسبب المنعة والقوة. وهذا الشاعر (علي صدقي عبد القادر)، في قصيدة (ويفرُّ الحجَّاج من قبره[1]) يقول:

وجه جدي في إطار صورة البيت، وفي وجه الصِّغار
صاح: حاذروا من (الحجاج)، قد فرَّ من الأكفان من حارس
قبره من الأحجارْ
فتشوا عنه، عساه كامن بإصبع الحاكم، تحت ضرسه
المسوِّسِ المنهار
فتشوا لا بدَّ مندس بإبط واحدٍ من التتار أو بنعل آمرٍ جبَّار
فتشوا، (الحجاج) من أكفانه فرَّ باسم مُستعار[2]

يتَّضح لنا أنَّ للشخصية المستدعاة دلالات كثيرة يوظفها الشعراء لتخلق مزيدًا من التَّأثير في المتلقِّي، حيث السِّيرة الذَّائعة الصِّيت لصاحبها، الحافلة بالانتهاكات لمبادئ الإنسانيَّة، فهي التي لا تعرف غير لغة السيف والطغيان، ومكانتها منبوذة في التَّاريخ انساقت عبر العصور اللاحقة حتَّى إنَّ الشَّاعر (علي

(1)-الأعمال الشِّعريَّة الكاملة : المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا، ط1 / 1985 م، م1، ص 637

(2)-نفسه، ص 638 / 640

صدقي عبد القادر) لم يجد تفسيرًا لما يحدث في واقعه من قمع وقتل غير عودة (الحجَّاج) بعد أن فرَّ من قبره، كما جاء في قوله: " قد فرَّ من الأكفان " إنَّ هذه الصُّورة تعطي بعدًا إيحائيًّا على مدى حضور هذه الشَّخصية في التُّراث، يواكبه بعدٌ آخر يتمثل في وجوده في عصر الشَّاعر لكن باسم مستعار " فتشوا، (الحجاج) من أكفانه فرَّ باسم مُستعار" وهنا تمتزج الصُّورتان لتشكلان البعد الكلِّي الذي يريد بيانه من هذا التَّوظيف، وهو استشراء الظُّلم والقمع، واقترانه بأفعال الحكام كلِّها، وعلى أيدي من أوكلت إليهم شؤون السُّلطة. لقد تناول هذا في سخرية عميقة المغزى والدلالة "عساه كامن بإصبع الحاكم، تحت ضرسه المسوس المنهار"، بل يتعدَّى الأمر عنده ليُدخِلَ المحتل ضمن هؤلاء، وربما كان هذا هو المعني الأول، كما يشير إليه لفظ (التتار).

والشَّخصية ذاتها نجدها تشكِّل محور نصٍّ للشَّاعر (السُّنوسي حبيب)؛ يقول فيه:

(هذا ثمر رؤوس حان قطافه
تتلألأ شفرة سيف (الحجَّاج)
تتصلب أعراق الرقبة والرأس
ترتعش الرُّكبُ ... الأقدام .. الأقلام
ينكمش صُراخُ الكلمات
همسًا
وشوشةً
صمتًا
موتًا[1]

([1])-ديونه عن الصمت والحب والتجاوز، ص 24

لقد بدأ الشاعر نصَّه بالتناص مع قول مشهور (للحجاج) في خطبته الشهيرة بعد توليه أمر العراق: " **إني واللّه لأرى أبصارًا طامحة وأعناقًا متطاولة ورؤوسًا قد أينعت وحان قطافها، وإني لصاحبها**[1]". كان يكفيه هذا التَّناص دون الحاجة لذكر صاحبه صراحة في توضيح متعمد؛ لأنَّ غاية استدعاء القول هي القائل وليس المقول، فشخصية القائل ذات دلالة سلبية لدى المتلقِّي، وهذا ما يرمي إليه الشاعر من وراء توظيف شخصية (الحجَّاج) التي أصبح انعكاس حضورها في هذا العصر واضحًا؛ لأنَّ لغة القتل والتنكيل – كما يرى الشَّاعر- هي لغة السِّياسة السَّائدة في هذا العالم المتقدِّم بقرون عن زمن الشَّخصية، لكن الحال لم يتبدل. وكذلك العلاقة الأدبيَّة لم تنقطع، وهو ما يدعم فكرة: أن " مرجعية الأدب الأساسية إنما تتركز في الأدب نفسه، وأنَّ النصوص تتفاعل ضمن هذا الحقل[2]".

ومن أكثر الشَّخصيَّات المنبوذة في التَّاريخ الإنساني شخصية (هولاكو) لارتباطها – أيضًا - بالبطش والطغيان، وبكلِّ دمار وهلاك، ولهذا وظفه الشَّاعر (علي الخرم) في قصيدته (هولاكو العائد[3])، التي يقول فيها:

أجل قد عاد (هولاكو)
بذات الخلقة الشوهاء
والوجه المشقق بالندوب

([1])-المسعودي : مروج الذَّهب، ج3. تحقيق : محمد محيي الدِّين عبد الحميد، المكتبة العصريَّة – صيدا – بيروت، د. ط/1988م، ص 134. وينظر في هذا المعنى أيضًا : أحمد حسن الزيات : تاريخ الأدب العربي، دار الثقافة – بيروت – ط28 / 1978م، ص 211

([2])-تيفين ساميول : التناص ذاكرة الأدب. ترجمة: د. نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق- د. ط / 2007م، ص 50.

([3])-ديوانه : في انتظار الإنسان، دار البكوش للطباعة والنشر – درنه – ليبيا، ط 1 / 1976 م، ص 25

كأنها الجدري
بذات الخوذة القرنية النكراء
يقود جحافل التتر
يجوس بهم فجاج
تدميرًا وتنكيلا
ويعمل سيفه في العزل الضعفاء تقتيلا
ويملأ هذه الأكوان
بروح العسف والطغيان[1]

إنَّها إسقاطات من التراث غايتها وصف الواقع المليء بالتَّدمير والتَّنكيل والتقتيل، إنَّه ذاك الوضع الذي آلم الإنسانيَّة في الماضي عاد ليؤلمها اليوم، هذا ما أوحى به غرض الشَّاعر – بل أكَّده – بالاستدعاء المباشر لهذه الشَّخصية وتضمينها نصه؛ فالاستدعاء هنا يدخل في إطار صفة القسوة والجبروت من خلال الشَّخصية التاريخيَّة التي تحملها، وفي ذلك فضح للواقع بمطابقة صفات من يسوسون أمره، بصفات (هولاكو)، وبهذا أوجد حالة مشتركة، بين أحداث الماضي، وأفعال العصر، كانت أداته الفعل (عاد) الذي يشير لفاعله. وفي الحقيقة لم يعد (هولاكو) بشخصه، لكن بصفته التي لا تزال حاضرة. والعودة هنا هي تكرار لحدث سابق ارتبط بأمر سيئ تمثل في شخص يطابق شخص (هولاكو) الذي استدعته ذاكرة الشاعر من أقبية التاريخ، وقد دعاه هذا إلى نقلنا إلى تلك الفترة التي شهدت غزو الأمة الإسلامية وما حدث لأحد أمصارها وهو العراق، وما كان من أمر بغداد.

([1])-نفسه ـ والصفحة نفسها.

لقد بدأ الشاعر بوصف هيئة (هولاكو) البشعة المنفرة ووجهه المشوه بالحفر كأنه مصاب بمرض (الجدري) الذي كان آفة ذاك العصر (وهو أحد رموز الماضي) كما صوره لنا في زيّه المميز بخوذة يعلوها قرنا ثور وحشي رمزًا للوحشية والقوة اللتين تعمَّد أن يظهرهما، كما صوَّره لنا وهو يتقدَّم جحافله الفتاكة التي تفسد في الأرض وتنشر الدمار في كلِّ مكان، وتنكل بالبشر فتحيل الكون كله إلى فضاء من العسف والطُّغيان:

أجل قد عاد
تؤجج قلبه الأحقاد
يقود خطاه ..
وهو كاذب خادع
فيمضي ما له رادع
يدمر ما حوت بغداد
ويلقي في مياه النهر
عصارة فكرة الإنسان
ليجعل من صحائفها له جسرًا
لتبلغ عبره أقدام العسكر
تراب الضفة الأخرى[1]

يستطرد الشَّاعر في رسم الصُّورة القاتمة لعصره ممتطياً صهوة الماضي وذلك من خلال الصِّفات نفسها الكامنة فيه، وهي التي عُرِف بها الطَّاغية (هولاكو) فهو يؤكد عودته بتلك الصِّفات؛ إذ جاء مشحوناً بالأحقاد، تملأ قلبه نزعة الانتقام الأعمى، ويسبق الكذب والخداع خطاه، هدفه تدمير بغداد وغايته وأد

(1)-نفسه، ص 26.

وجودها الإنساني، وأن يدوس عليها تحت قدميه ومن ثم يتبعه جنده، وهذا ما يفعله (هولاكو العصر) تمامًا لا فرق بينهما إلا في الزِّي والزَّمن؛ فهذا يحارب الصدق وينحر الحرية في سبيل أمجاده وهواه، وذاك مثله:

أجل قد عاد (هولاكو
بزي العصر
ليخمد كل صوت حر
ليذبح كل حرف
لاهج بالصدق
يعري وجهه الساطع
بنور الحق
ما يخفيه ليل القهر
ليجعل من جماجمنا
إلى الأمجاد أسبابًا
ليبلغ مطمعًا في النفس كذَّابًا[1].

إنَّ الشَّاعر اللِّيبي من خلال طرح صوره الشِّعريَّة هذه، يصوِّر لنا رؤيته للواقع من طريق استدعاء الماضي، فالحاضر – ولاسيما حاضر الأمم - مرتبط بالماضي، فلا يخلو ذكر للحاضر دون ذكر للماضي بقصد أو بغير قصد، وهو من خلال سرد مظاهر القمع، وألوان الأذية، وهيئة الفاعل يترك لنا الحكم على الواقع، وتقدير مدي مطابقته للماضي .

([1])-نفسه، ص 27.

المبحث الثَّاني

(استدعاء الأحداث التَّاريخيَّة)

كلُّ ما سبق من تاريخ الإنسانيَّة بِخَاصِّهِ وعامِّهِ يدخل ضمنًا في التُّراث بغض النَّظر عن الفترة الزَّمنية التي تفصلنا عنه، وتبقى القيمة لمدى تأثيره في الحاضر بما يختزله من انعكاس مفرح أو محزن، أو في كونه مدعاة للفخر، أو وصمة عار ومسبة. والشاعر بالذات معني بهذه القيمة وما ينشأ عنها من انعكاس يتفنن في تسخيره لغاياته الفنية، معتمدًا على معرفته المسبقة بعمق أثر الحدث في نفوس مَنْ يخاطب.

والشَّاعر (علي الفزَّاني) واحدٌ من أبرز الشُّعراء الذين أسقطوا الأحداث التَّاريخيَّة على مجرى الواقع الذي يمقته؛ إذ نجده - في الغالب – في موقف خصومة معه، وهو ما انعكس على علاقته بالماضي؛ فكان كثير الحنين إليه، ليمنح نفسه المضطربة قسطًا من التفاؤل الذي يعينه على مجابهة مساوئ ذلك الواقع، وليتخذه وقودًا يضمن استمرار توهج أشعاره، فعندما نبحث عن روح هذا الشَّاعر نجدها في ثنايا الماضي تبحث عن نفسها، وعمَّا تخفِّف به من وطأة الحاضر المُخدَّر بسوء فعالنا. وبدون كثير عناء يبدو لنا الزَّمن واضحاً ومتداخلاً في آن، في قصيدته (رحلات قابيل العربي[1]) نفهم ذلك من مجرَّد النَّظر إلى عنوان هذه القصيدة – باعتبار أنَّ العنوان نصٌّ موازٍ - فالرحلات

([1])-ديوانه : أرقص حافياً ، ص79

جاءت بصيغة الجمع – هنا - وهذا يعني أنَّها متعدِّدة وتزيد على رحلتين، (وقابيل) - الذي أخبرنا القرآن الكريم عن قصته - يعود إلى بداية الخلق، أي إلى فترة زمنية سحيقة، وهذا يشير – أيضًا - إلى أزمنة متتابعة، فلكل رحلة زمن. أمَّا التَّوقف التَّالي بعد الانطلاق فكان مع غزوة (أحد)* وهي من الأحداث التاريخيَّة البارزة في التَّاريخ الإسلامي. يقول:

أيها السَّاقي الوسيم
هاتِ كأسًا – من دم عذب – ودندن للنديم
فرفيقي خازن النار ورُبَّان الجحيم
كل ما حرمه الإنسان يغدو، في لهانا كالنعيم
مات فخذًا وكبد
ولسانًا عربيًا من قتيل في (أحد)
وإذا الزَّاد في الليل نفذ*
فلدينا بعض قدِّيد حُنين
وغدًا نأتي برأس أبي ذر العنيد

...

أيها الساقي الوسيم
ليس للطغيان وقت أو زمن
نحن نأتي من توابيت الزمن
وإذا انهار وثن
حل في الأرحام مليون وثن

---

* وقعت غزوة أحد بين المسلمين والمشركين في السنة الثالثة للهجرة وشهدت أحداثاً مؤثرة ككسر رباعية الرسول – صلى الله عليه وسلم – واستشهاد عمه حمزة .

* هكذا وردت، والصَّواب : نفد. كما يبدو أن (ما) سقطت في الطباعة ليكون الصَّواب (وإذا ما الزَّاد..)

نحن في (ذي قار) كنّا وغداً نشعل الدنيا فتن[1]**

إنَّ واقع الشَّاعر المهزوم يُذَكِّرُهُ - نتيجة للتخلي عن المثل وتجنب الصواب - بما حلَّ بالمسلمين في غزوة أُحد، حيث انقلب فرحهم بالنصر في بداية المعركة إلى حزن وألم بسبب ما خسروا من قتلى، والتهاون نفسه حدث في بادئ الأمر في غزوة (حنين) *. ثمَّ ينتقل الشَّاعر إلى الأمجاد المفقودة والأيام المشرفة: كيوم (ذي قار)، وهي المعركة التي انتصر فيها العرب على الفرس قبل البعثة النَّبوية الشَّريفة. ليوصل رسالته التي مفادها: إنَّنا هكذا كنا في الماضي نصنع البطولات، ولكننا اليوم لا أفعال لنا غير(الفِتنْ) والفرق شاسع بين ماضينا وحاضرنا، فكيف هو مستقبلنا المبني على حاضرنا؟.

ويعود الشَّاعر في كرِّه وفرِّه إلى الزمن الماضي البعيد ليعيد ترتيبه الذي يتم عنده من طريق الربط بين الذاكرة والواقع الذي "ينشأ عنه أمرٌ أساسيٌ في التمييز بين الأحداث التي تدعى سابقة، أي (الماضي) والأحداث التي تدعى لاحقة، أي (المستقبل)، حتى بين الحاضر الخداع[2]". لقد اهتم الشَّاعر (علي

** كان النعمان بن المنذر قد خاف على نفسه من كسرى بعد أن امتنع من تزويجه إحدى بناته ففر إلى ديار بني شيبان، وسلَّم أسلحته وحرمه إلى هانىء بن مسعود أمانةً لديه، ثم رحل إلى كسرى يستعطفه فبطش به، وأرسل من يحمل ودائعه من هانىء، ولكن البطل العربي أبى وَرَدَّ رُسلَ كسرى مغضبين. فجَهز عاهلُ الفرس جيشاً لغزو العرب، وتأديبهم، فقام هانىء بقيادة الكتائب العربية الباسلة، وانتصر على الفرس في موقعة حاسمة تعرف بموقعة ذي قار.

([1])-أرقص حافيًا، ص 80/79

* غزوة مشهورة وقعت بين المسلمين والمشركين في عهد النَّبي صلَّى الله عليه وسلَّم.

([2])-هانز ميرهوف : الزمن في الأدب. ترجمة : أسعد رزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر – القاهرة – نيويورك، د.ط / 1972م، ص 33

الفزَّاني) بتداعي الأزمنة التي هي عماد فكرته، وبالأحداث التاريخيَّة التي تعتبر الوسيلة الأمثل لإسقاط الحقب السَّالفة على الزمن الحاضر، أي (الواقع):

أيها السَّاقي أنا من (قابيل) نسلي – لست (قابيل) القديم
إنني نسل الجريمة
علناً تحت طيف الشمس أقتل
وبدون الشمس أقتل
إنه العدل الجديد[1]

الشَّاعر – هنا - يعود إلى بداية تاريخ الخلق ليذكر بما ورد في القصص القرآني من قتل (قابيل) أخيه (هابيل) ويحمل الزمن الماضي وزر الزمن الحاضر، بمعنى أنَّ الإنسانيَّة عرفت الخصال الرديئة منذ بدء التكوين، وليس الحال اليوم إلا من ذاك؛ إنَّه ميراث، فروح الجريمة ورثها الإنسان منذ القدم، وإنَّ هذه المآسي تنسحب على كل الإنسانيَّة، مؤكِّدًا أنَّ الإنسان الحر الشريف مقتول لا محالة سواء تحت دائرة الشَّمس أم بعيداءِعنها، وقد اتَّخذ من الشَّمس إشارة للنهار، دلالة على الوضوح.

هذا هو "العدل الجديد" أي (الحالي)، وكلمة (الجديد) تفيد الزَّمن الحاضر الذي يدينه ويسخر منه؛ لأنَّ (العدل) فيه صار يقاس بالجريمة، موضِّحًا في عودة مفاجئة أنَّ صراع الشَّاعر مع الواقع في كل الأزمنة، وأنَّ الخيانة والجريمة قد تأصلتا عند من يعنيهم منذ القدم من أيام (البسوس) و(كليب) و(المهلهل) أيَّام حدوث الفتنة الكبرى والقتال الذي دار بين جيش (على بن أبي طالب)

([1])-أرقص حافيًا، ص 80

كرم الله وجهه وبين مناصري (معاوية بن أبي سفيان)* عندما رفعت المصاحف على أسنة الرماح. فالقتال حاضر في كل الأحداث كما النفاق حاضر في كل الأزمنة التي لم يستثنِ الشاعر منها زمنًا بعينه، فهو يعرِّج على مأساة (غرناطة) التي يصفها بالشكل، والتي هي تارة مع (عبد الله)* وتارة مع (الإفرنج)، إنَّه بنفاقه يجول فيكون يومًا سلاحًا في يد (عبد الله)، ويومًا آخر جنديًّا في جيش (الإفرنج)، ".. لاشيء مما نتصوره لم نكن نعرفه بوجه ما من قبل. وقدرتنا على الإدراك هي قدرتنا على أن نتذكر ما مارسمناه لنستخدمه في موقف آخر متميز؛ فكل شاعر عظيم أوتي ذاكرة قوية تمتد إلى ما وراء التجارب الضخمة(1)".

ويخرج (علي الفزَّاني) من هذا الوصف بإرجاع مآسي البلاد الإسلامية إلى نفاق أبنائها الذين أضاعوا أمجادًا تحققت بالصدق والإيمان:

أيها الساقي الوسيم
تعرف (البسوس) وجهي
كنت في جند – (المهلهل)
ورآني الناس في صف – (كليب)
وأنا في الفتنة الكبرى أقاتل
حاملاً رمحاً ومصحف

---

* ينتسب إلى أميَّة بن عبد شمس بن عبد مناف بن عبد قصي. أبوه : أبو سفيان بن حرب، وأمُّه : هند بنت عتبة، ولد قبل البعثة بخمس سنين، وأسلم مع أبيه يوم فتح مكة. هو مؤسس الدَّولة الأموية التي دان لها المسلمون زهاء ثمانين سنة (40 – 132 هـ).

* أبو عبد الله الصغير، المولود في قصر الحمراء بغرناطة عام 1452، كان آخر ملوك بني نصر. وقد استسلم بعد حصار طويل لغرناطة. وبعدما تلقى الأسبان الكاثوليك مساعدات كبيرة من جميع أنحاء أوروبا بقيت هذه المملكة صامدة تقاوم لوحدها، إلى أن سقطت عام 1492 فغادرها إلى شمال أفريقيا وتوفي في فاس المغربية عام 1528م.

(1)-د. مصطفى ناصف : الصورة الأدبية. دار مصر للطباعة، ط 1 / 1958. ص31

وأنا في العدوة الأخرى مكين
هكذا شئتُ وأبغي أن أكون !
حاضرًا في اللعبتين !
أيها الساقي الوسيم
ثم ماذا؟ ؟
أنا في (غرناطة) الثكلى أساوم
تارة في قصر (عبد الله) رمح
تارة في سيفي صليب! [1]

ثم يقفز الشاعر إلى عصره، تحديدًا إلى الماضي القريب، إلى (حرب الخليج الثَّانية) ليربط بين خيانات الماضي المعششة في ذاكرته التي تكون سلامتها من التَّأثير السَّلبي للواقع بـ "تدرجها من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل هي الشاهد على هذا الترابط والمحقق له[2]"، فعن خيانات الحاضر يقول ما أشبه اليوم بالأمس، مبيِّنًا أنَّ الخيانات العربيَّة مازالت تحاك وتدبَّرُ في السر والعلن تحت مسميات وشارات متعدِّدة؛ شارة للذود عن القبيلة وشارة تحمل نجمة الأمم المتحدة، وأخرى للحلف الصديق، ورابعة وسامًا (أطلسيًّا) من مجلس الأمن مصنوعًا من عظام الموتى، وحديد الأسلحة الفتاكة:

أيها الساقي الوسيم
مرةً أخرى أعود
ورآني الله والتاريخ في حرب الخليج
حاملاً كالناس شارات كثيره

(1)-أرقص حافيًا، ص 81
(2)-د .محمد زكي العشماوي : الأدب وقيم الحياة المعاصرة ،ص191

شارة للذود عن إرث القبيله!
نجمة للأمم المتحدة!
شارة الحلف .. والحلف صديق
وحباني مجلس الأمن وسامًا أطلسيًّا
من عظام وحديد[1]!

إنَّ قتامة الواقع فرضت على الشاعر أن يبحث في معينه عن أكثر الأدوات نجاعة في تحقيق الصورة الشِّعريَّة التي يرمي إليها، والتي تملك القدرة الكافية على نقل حواسه، وما تحمل من شجن، كما يكون بمقدورها أن تترك الأثر المرتجى في نفس المتلقِّي. لقد هداه إبداعه إلى الاستعانة بالتاريخ، للاستفادة من مدونته الحافلة بالأحداث ذات الشحنات المؤثرة، التي لا يمكن أن تنمحي من ذاكرة الإنسانيَّة، وكان هذا وراء الحشد الكبير للأحداث المستدعاة في هذا النص الذي شمل كل الحقب من بداية الخلق، إلى عصرنا هذا.

ومن الأحداث التاريخيَّة التي لا تغفلها ذاكرة العربي (حرب البسوس) التي تعد أطول حرب في التاريخ، وخير مثال على ما يطابقها من حروبٍ نشبت بعدها، وهذا ما جعل الشَّاعر (راشد الزُّبير) يضمنها قصيدته (الحالم[2]). التي يقول فيها:

حالمٌ حينما تتوارى المُنى، وهي لمَّا تزل في ثياب العروس
حالمٌ ... تراك تعلقت بالوهم حيث اشتدت (حرب البسوس)
وحين تثألَّل من تحتِ جلدك وأد البنات وقتل النفوس

(1)-أرقص حافيًا، ص 81 /82
(2)-ديوانه : الخروج من ثقب الإبرة. ص 16

حالمٌ أيها المستجير من النَّار بالنَّار، ومن الثأر بالثأر[1]...

إنَّ (حرب البسوس) إحدى حروب الجاهلية، التي سيطرت فيها العصبية على أصحاب الألباب، فكانت حربًا ضروسًا طحنت الطرفين المتصارعين بسبب لا يكاد يُقَرُّ بعين المنطق أن تقوم أحداثها التي دونها التَّاريخ فيما أصبح من التُّراث، وهو قتل ناقة، كذلك (حرب داحس والغبراء)، فأسبابها واهية، كان في مقدمتها فوز فرس في سباق، لكننا عندما ننظر إلى الأمر بعين العربي نَفْسِه ندرك مدى رمزية هذين الحيوانين: (النَّاقة والفرس) وما يعنيان عنده، وما يمثله النيل من أيٍّ منهما من اعتداء على الشرف والكبرياء، حينها لا مجال لغير لغة الثأر والانتقام التي لا تسكت. وهذا ما أراد الشاعر أن يفصح عنه باستدعائه لحادثة (حرب البسوس) التي استمرت أربعين سنة، وفشلت كل محاولات إخمادها؛ لأنَّ الثأر يؤججها، فكان من الوهم والعبث، التفكير في إطفاء جذوتها في أمد منظور للسَّاعين إلى إيقافها. لقد اعتبر الشَّاعر كُلَّ حالم بتغير الواقع كهؤلاء الذين توهموا إمكانية رد فكرة الثأر إلى عقالها. وفي هذه الرُّؤية نقرأ عمق تشاؤمه وسخطه على الواقع الذي لم يعد فيه مجال للعقلانية، فكل فعاله تطابق أفعال الجاهلية: (الحروب الطاحنة، الثأر، وأدُ البنات، قتل النفس بغير الحق). لقد نقل لنا الشَّاعر في نصِّه المذكور صورة الماضي المتماهي في البعد، وربما نحن من نُقِلْنَا إلى ذلك الماضي؛ في انزياح متعمَّد للحاضر بتلاشيه في الماضي، إنَّه يوضِّح ذلك حين يقول:

والشطحات تدير الرؤوس

حالم ... والصحارى يقاتل فيها الحصى الرمل، يضوي بها الظِّلُ

([1])-نفسه، والصَّفحة نفسها.

تستقبل النَّبتُ فيها الفؤوس

حالمٌ ... ربما كنتَ بالحلم تُدرك أنَّك حيٌّ، وأنَّك من تصطفيه الشُّموسْ

إنَّ المُخَاطَبَ (المُتَخَيَّل) بعيد عن الواقع، يعيش في عالم الأحلام – هكذا يراه الشَّاعر- لأن هذا الواقع له شكلٌ مغاير تمامًا عنده؛ فهو كالصَّحراء أو أشدُّ قسوة لدرجة أنَّ الجنس الواحد غدا يقاتل بعضه بعضًا (الحصى – الرمل) في رمزية ساخرة من أبناء جلدته الذين يتناحرون، فيقتلون الحياة، بل يشحذون لها الموت قبل أن تينع. ويعود للسخرية من مُتَخَيَّلِه الذي يرى أنَّ اعتقاده زيَّن له فكرة أنَّ الشمس لا تشرق إلا لأجله .

من الواضح أنَّ الشَّاعر لا غنى له عن التُّراث الذي يستند إليه بشكل من الأشكال فهو معين ثقافته، ومرجعية إبداعه. كما أنَّه لا بدَّ من أن تحركه أحداث المجتمع الإنساني من خلال ميثاق الالتزام الذي يحدد العلاقة بينهما، ويرسم أبعادها. وهذا الشاعر (علي الخرم) انطلق في قصيدته (هولاكو العائد[1])، ليبرهن على قيمة الزمن المتمثلة في استعارة جزئية منه لتصبح جزءًا من الصُّورة الكليَّة للنَّصِّ. يقول:

فهل من رافع في وجهه صوتًا

ألا من فارس لا يرهب الموتا

فتي يرجع للتاريخ دورته

هناك ...(بعين جالوتا)*.

([1])-ديوانه : في انتظار الإنسان، ص 25

لقد جعل الشَّاعر هذا المقطع ختامًا لقصيدته، ليُظهر تعمده في استدعاء التُّراث المجسَّد في موقعة (عين جالوت)* التي هي واحدة من الإشارات المضيئة في التَّاريخ الإسلامي، والتي لم يبخل الزمن بحفظها، وحَجْرِهَا عن الوجدان الإنساني "فالزمن من حيث هو حياة، يعتبر تضامنًا وتنظيمًا لمهام متتابعة(1)". وتكمن هذه المهام في جعل الماضي حجة على الواقع من ناحية، وتهميشًا له من الناحية الأخرى، والفارق كبير بين واقع يعيشه بعقله، وبين ماضٍ تكلِّله أمجاد أمةٍ كانت تصون الحق وترعى الحرية وتجل الإنسانيَّة، وتملك من إمكانات التفوق ما يجعلها في علو شأن، لكنها الرهبة من الآخرين، وندرة الثقة في الذات. وبهذا الاستدعاء كأنَّ الشَّاعر يخاطب قومه قائلاً: إنَّ إرادة النصر هي التي تحققه، مذكِّرًا إيَّاهم نتائج البالغة الأهمية لمعركة (عين جالوت)، فلأول مرة يلقى المغول هزيمة حاسمة، ويتعرض جيشهم للدمار التام(2)".

وفي استدعاء مغاير لحدث آخر من خلال استغلال قصيدة ارتبطت بالحدث، يؤكد الشَّاعر (علي الفزَّاني) حاجته للموروث التَّاريخي في بنائه الفني، حيث يقول في قصيدة (رؤيا من المعتقل)* (2):

أكل هذه المطر

ما أينعت للطفل حبة قمح !

---

* معتقل العقيلة: هو أحد الأمكنة التي لا تزال شاهداً على جرم الاحتلال وبشاعته، حيث قام المحتلون الإيطاليون بتسييج مساحة واسعة من الأرض بالأسلاك الشائكة في وسط ليبيا ووضعوا فيه كل أهالي المنطقة الشرقية من ليبيا بعد أن ساقوهم أكثر من سبعمائة كيلو متر، واستولوا على كل ما يملكون بحجة أنهم يقدمون العون والمساعدة لـ" عمر المختار " ورفاقه المجاهدين.

(1)-غاستون باشلار : جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، بيروت – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – ط 2، ص 133

(2)-**الأعمال الشعرية الكاملة المجموعة الأولى، ص351.**

جاريتي فلتعطني ثمالة من كأس
فإن وجه اليأس
يطل شاحبًا، خذي عباءتي لهم
قولي بأن هذه الذراري
جاعت على مشارف البراري
(ما بي مرض)

بدأ الشاعر نصَّه هذا مستفهمًا عن انتفاء حدث كان لازم النفاذ، وخلاف ذلك يعني خللاً غير طبيعي؛ فإحياء الماء للأرض، وما يترتب على ذلك من نمو، هو الشأن المنطقي، ولكن ألاَّ تينع حبات القمح بالرُّغم من غزارة المطر أمرٌ يقود إلى الاستغراب، وهذا شأن الشاعر الذي أقلقه عدم اخضرار الأرض، وبقاؤها على حالها المجدب بالرغم من وجود المطر. فلم يتمكن الإنسان الذي يعيش فوقها من ممارسة الحياة، وكذلك سائر الكائنات، فثمة أمر غريب وتدخل غير طبيعي حال دون تحقق الطبيعي، ولكن الذهول ينتهي عندما نعرف أن المطر هو رمز ثروة البلاد، وحينما نعلم أنَّ هذه الثَّروة في يد المغتصب المحتل، الذي حرم حتى الأطفال مما يكفل حياتهم "حبة القمح " مما انعكس على نفس الشاعر وجعله في غربة وهو في وطنه، وقد أدَّى ذلك إلى فتح الطريق أمام جحافل اليأس لتحتل إرادته وهو لا يقدر على مقاومتها. لقد فكَّر في الهرب مع نشوة الكأس مفصحًا عن اغتراب ذاتي، لكن إنسانيته تتحرك عندما يتذكر (الذراري)*، وعندما تذكر أنَّ "رسالة الكاتب أو الأديب موضوعها الإنسانيَّة[1]"، يعود وأمام عينيه حالة سيئة في مكان قاسٍ وزمان أكثر قسوة، فهو لا يملك إلا

* يقصد بها الأطفال (ذرية)

([1])-محمد تيمور : الأدب الهادف، المطبعة النموذجية – القاهرة – ط 1 / 1959 م، ص185

عباءته، ولا قدرة سوى قدرته على نقل الصورة، من خلال استدعاء ما يرتبط بالحدث ألا وهي الملحمة الشَّعبيَّة (ما بي مرض غير دار العقيلة)**.

لم يكن غرض الشاعر استدعاء الملحمة، أو قائلها؛ وإنَّما كان حدث المعتقل وما جرى فيه، ودوافع الاعتقال، غايته. يقول:

يا شاعرًا رأيته في المعتقل
دموعه تنهار
طفلته تقاوم الكفَّار
يا (عمر المختار)!
قُم فرق التتار
(ما بي مرض)

في الحقيقة هو لم ير صاحب قصيدة (ما بي مرض) ولكن دقة الوصف والتَّصوير، والبراعة في الأسلوب؛ كلها عوامل وضعته في قلب الحدث فأخذ بدوره يصور صاحب القصيدة، ويزيد في الوصف، حيث يصف حالة أهله – ومن معهم – ويولي الطفلة اهتمامًا خاصًّا لغايتين: الأولى كونها من الأطفال الأبرياء ولا ذنب لها، والثانية لأنها امرأة. ومنها أوحى لنا بعمق المعاناة، فكان الاختيار أكثر تأثيرًا في السامع، وأصدق تصويرًا لواقع مرير. لقد وفِّق الشَّاعر حين أجرى نداء المجاهدين على لسان الطفلة، وحين ذكَّر ـ بواسطة الاستدعاء ـ المأساة التي أعادت إلى الوجود حقبة التَّتار وما فعلوه بالمسلمين:

يا (عمر المختار)
قم فرَّق التتار

ولأنَّ العربي من طبعه أن يكون أكثر حرصًا على نجدة المرأة والطِّفل، أن يُشيد رمزًا بمن ضحَّى بحياته من أجلهما، لذا فهما أكثر تأثيرًا في النفس العربيَّة.

وقد زاد من هذا التَّأثير ما أضافه الشاعر من حسن الألفاظ والمعاني، فـ" الصدق الواقعي هو الصدق في تصوير النسب والأبعاد بين الأشياء وبين حقائق الحياة[1]".

أمَّا دعوته لتحريض المجاهدين التي يجريها في الزَّمن الماضي، فقد تمَّت بمخاطبة قائدهم الشيخ (عمر المختار) على لسان طفلة الشاعر لدحر الأعداء الذين – كما يصورهم - لا شبيه لوحشيتهم إلا التتار:

رأيته على مشارف العقيلة
رأيت محنة القبيلة
وهتك تلكمو (الحليلة)
يا أخوتي مأساتنا ثقيلة
قصتنا طويلة طويلة
(ما بي مرض)

لقد صار (شاعر المعتقل) – عند شاعرنا - رمزًا لمحنة المكان التي يعانيها كل من في المعتقل من أهل القبائل الذين كانوا يسكنون نجوعًا متقاربة في شرق ليبيا، مما سهَّل على المحتلين الطليان اقتياد هذه القبائل بأكملها إلى المعتقل بعد الاستيلاء على ممتلكاتهم القليلة أصلاً. لقد نصَّب الشاعر (علي الفزاني) نفسه مؤرِّخًا لأحداث الواقع الليبي في الماضي بأمكنته وأزمنته، وبفضل أمثاله وسواهم دُوِّنت وقائع وأماكن تاريخيَّة ما كانت لتعرف، والمكان التَّاريخي هو" المكان

(1)-د. عماد حاتم : النقد الأدبي، قضاياه واتجاهاته الحديثة، دار الشرق العربي – حلب – سوريا، ط2 / 1994، ص153

الذي يستحضر لارتباطه بعهد مضى أو لكونه علامة في سياق الزمن[1]". إنَّه ينقل جزءًا من الحالة العامة في ليبيا، كان الاحتلال سببًا في ترديها، باعتبار أنَّ ما حدث فيها له ما يماثله في الأقطار العربيَّة الأخرى .

لقد نقل لنا الشَّاعر أبشع ما فعله المغتصبون الذين لم يكفهم اغتصاب السِّيادة، ونهب الثَّروة فاعتدوا على الشَّرف بهتك العرض إمعانًا في الإذلال فكان الحمل ثقيلاً، والجرح باقيًا زمنًا طويلاً. ويعود الشَّاعر إلى الرَّابط الملهم (ما بي مرض) ولكن عودته تحمل شيئًا من لملمة الجراح، فقد أغار المجاهدون على الأعداء وهم على صهوات خيلهم التي وصفها بـ (الصافنات المسبلات) * وكان الأمر خطفًا مربكًا لهم كما يُستفاد من وصفه لشعورهن بـ (الكواعب)** مما يعطي إيحاءً بالصِّحة والعناية بهذه الخيل التي فعلت ما فعلت، حيث تلطخت بالدماء وهي تدوس رؤوس الأعداء:

الصافنات المسبلات
شعورهن كالكواعب
دسن على رؤوس ألف غاصب !
تلطخت بالدم
ظفائر دوائب!
مجمرتي صامدة للريح
وطفلة جائعة تنوح

---

(1)-د. خالدة سعيد : حركية الإبداع " دراسات في الأدب العربي الحديث " دار العودة – بيروت – ط2 / 1982، ص30

* لفظة قرآنية وردت في سورة : ص، الآية:31. والصافنات : الخيل المأهبة التي تقف على ثلاث والرابع على الحافر

** الجواري وقد برزت نهودهن فتية قوية وهو ما يدل على الفتوة والصحة

وفارس مضرج جريح
(ما بي مرض)
إلا الذي يسومني العذاب
يحرمني الرغيف والثياب
ومن يدي ينتشل الكتاب.

لقد اختلط الفرح بالحزن. وما فعله المجاهدون هوَّن وقع المأساة وأحيي نفوسًا كادت تموت، والفرسان الذين يعانون آلام الجراح يبعثون على الفخر بهم، والحزن لمعاناتهم في ذات الوقت، إضافة إلى صراخ الأطفال الجياع، والعذاب والعري، والتجهيل العلمي والديني المتعمَّد.

لقد تحوَّل هذا المعتقل إلى سجن نفسي داخلي ضاعت في غياهبه الحرية:

(ما بي مرض)
إني أرى في داخلي أسلاك
معتقلاً، سجنًا بُني بلا أبواب
حريتي مصلوبة على الحراب
حريتي موءودة بلا تراب.

إنَّ الأحداث التاريخيَّة من أشد المؤثرات التُّراثية عند الشاعر، لما لها من أثر متواتر في الأزمنة التَّالية للحدث، وقد يصل هذا التَّأثير حدَّ الجبرية بحيث تتشكَّل – مرغمة - على أساس منها بفعل قوتها؛ كمقتل الخليفة (عثمان بن عفان) الذي أعاد هيكلة نظام أمة بأكملها، ولا يزال أثره يوجع حياة المسلمين إلى اليوم، وكذلك الهزيمة التي صارت تُعرف (بنكسة 67)، والتي مكَّنت (إسرائيل) من السيطرة على الأرض.

ولقد كان للعدوان الثلاثي على مصر عام 1956م أثر سلبي في أذهان العرب، وكذلك الشأن مع حرب النَّكسة التي يتجدد وقعها المؤلم بمجرَّد ذكر الرَّقم (67)، الذي ارتبط بالهزيمة في معركة مع إسرائيل أطلق عليها (نكسة الـ67)، وكان تأثيرها كبيرًا على النَّاس بعامة، والأدباء والشُّعراء بخاصة، الذين صبُّوا جام انفعالاتهم في نصوص شعريَّة تقطر لوعة وأسًى، وتنقل سخطهم، ليس بفعل الهزيمة، وإنَّما بأسبابها. لقد جعلتهم يغالون في التهكم، وقادتهم إلى استرجاع النَّكسات السَّابقة التي ألمَّت بالأمَّة العربيَّة جرَّاء الأسباب ذاتها. وفي ذلك يقول الشَّاعر:

(علي الفزَّاني) في قصيدته (الشِّعر والنَّكسة[1]):

نكستكم يا سادتي قديمة
بدأتموا مأساتها في الأندلس
ثم انتهت هنا على ضفاف نابلس
...
نكستنا قديمة يعرفها الزمن
تعرفها دمشق والجنود في اليمن

فالشَّاعر – هنا - يسخر ممن أصبحوا يستهجنون النكسة وكأنها حديثة عهد، فيذكرهم بما ابتلعه العرب في سالف الزَّمن من نكسات كبرى ضيَّعت الأندلس من أيديهم، ولحقت بها فلسطين، ثم ما لحق بالشُّعوب العربيَّة من ألم جرَّه الانفصال بين مصر وسوريا، بالإضافة لما لحق بالجيوش العربيَّة من هوان في

(1)-الأعمال الشعرية الكاملة : مج1، ص 167

حروبها في اليمن، وبهذا يدحض مبررات النكسة لأن الأجواء السائدة كانت نذير الهزيمة.

إنَّ كلَّ هذه الاستدعاءات للأحداث التاريخيَّة، وسيلة مقصودة من الشَّاعر ليحيلنا بها ومن خلالها على متصوَّر موجود أصلاً في أذهاننا، لتحصل النتيجة الطبيعية تلقائيًّا، وهي التقاء الدَّال بمدلوله في عالمنا الحسي وحتى المتخيَّل.

لقد قويت شوكة إسرائيل حتى استباحت أرواح من كلِّ مَنْ يقع في مدى قمعها، ومنهم الطِّفل الفلسطيني (محمد جمال الدُّرة)، الذي أصبحت حادثة استشهاده علامة في التراث الإنساني، شاهدة على الضَّعف الظَّاهر للعرب، والسَّطوة الغاشمة للصَّهاينة. لقد أثَّرت هذه الحادثة المأساوية في الشَّاعر (محمد مصطفى بالحاج) الذي تناولها في قصيدته (مِنَ البرزخ[1])، وجعلها أساس فكرة نصِّه. يقول:

من البرزخ الرحب أسمع أمي
تئنُّ أسىً .. وتردِّد اسمي
تَخَيَّلُ طيفي ..
فتنهض في لهفة نحو رسمي
تولول مكلومةً .. تستعيد الذي كان أمسي
وأسمع صوت أبي ..
يردد .. يصرخ: لا تقتلونا ..
وكلتا يديه تحيطان بي
تصدَّان مهْوَى الرصاص بجسمي
تصدان وقع الرَّدى ..

---

(1)-عن كتاب الشعر الليبي في القرن العشرين لـ : عبد الحميد عبد الله الهرَّامة، عمَّار محمَّد جحيدر، ص269

ولكن.. [1]

إنَّه تصوير دقيق لما كان عليه حال الابن وأبيه، واليهودي يرميهما برصاصه الغادر. فهذه الحادثة التي شاهدها الكون بأسره، تأَسَّوا لحال الأب وهو يحضن ابنه في محاولة يائسة لحمايته من الموت، ويستعطف الجاني بأن يرحمهما دون جدوى. لقد شكَّل هذا التأسي أداة الشاعر في التأثير؛ فالأسلوب الفنيُّ الذي أضفاه على الحادثة جعل شكلها مختلفًا عمَّا شاهده الآخرون، أكثر مأسوية، والمتلقِّين أكثر تعاطفًا مع الضحية، وأكثر سخطًا على الجاني. لقد جاء بأم الصبي استكمالاً للجانب العاطفي، وهي مكلومة تئن من هول الفاجعة، من برزخ الإيمان. وفي هذا إشارة لعدالة القضية الفلسطينية، فضلاً عن أنَّ مَنْ قُتِلَ دفاعًا عنها مثواه الجنة، وفي هذا – أيضًا - تذكير بأن الأم كانت ضحية حدث مماثل. ولعلَّ من محاسن النَّص أَنَّ الشَّاعر أجرى الحديث على لسان الطِّفل؛ لأَنَّ خير من يعبر عن الواقعة مَنْ عاشها، فالشَّاعر قد عاشها وجدانيًّا فخلقت عنده هذا الفيض من التَّأَثُّر الذي غدا جزءًا من تراثه المحزن، ووظَّفها لبيان فظاعة المحتلِّ، وعمق معاناة الفلسطينيين .

([1])-نفسه، ص 271/270

الفصل الثَّالث

(المُؤثِّر الأدبيُّ)

المبحث الأول: الشِّعر

1- أثر الشَّخصيَّة الشَّاعرة

2- التَّعالق النَّصي:

أ - التَّعالق الخارجي

ب- التَّعالق الدَّاخلي

3- التِّكرار تناصِّيَّة داخليَّة

أ - التِّكرار البسيط:

ب - التِّكرار المركَّب

المبحث الثاني: النَّثر

الأقوال المأثورة

الأمثال

الحكم

الحادثة

تحمل لفظة الأدب الكثير من المعاني. منها: "الأَدَبُ: الذي يَتَأَدَّبُ به الأَديبُ من الناس؛ سُمِّيَ أَدَبًا؛ لأَنه يَأْدِبُ الناسَ إِلى الـمَحامِد، ويَنْهاهم عن المقَابِح. وأصل الأدب الدُّعاءُ، ومنه قيل للصَّنِيع يُدْعَى إليه الناسُ: مَدْعاةٌ ومَأْدُبَةٌ... لقد أَدُبْتُ آدُبُ أَدَبًا حسنًا، وأَنت أَدِيبٌ...وأَدُبَ الرَّجلُ يَأْدُبُ أَدَبًا، فهو أَدِيبٌ. الأَدَبُ:

أَدَبُ النَّفْسِ والدَّرْسِ. والأَدَبُ: الظَّرْفُ وحُسْنُ التَّناوُلِ. وأَدُبَ، بالضم، فهو أَدِيبٌ، من قوم أُدَباءَ. وأَدَّبه فتَأَدَّب: عَلَّمه، واستعمله الزجاج في الله، عز وجل، فقال وهذا ما أَدَّبَ اللهُ تعالى به نَبِيَّه، صلَّى الله عليه وسلم. وفلان قد اسْتَأْدَبَ: بمعنى تَأَدَّبَ. ويقال للبعيرِ إِذا رِيضَ وذُلِّلَ: أَدِيبٌ مُؤَدَّبٌ...والأُدْبَةُ والـمَأْدَبةُ والـمَأْدُبةُ: كلُّ طعام صُنِع لدَعْوةٍ أَو عُرْسٍ ... والآدِبُ: الداعي إلى الطعام[1]". وقال طرفة بن العبد:

نحنُ في المشتاة ندعو الجَفَلى　　　لا ترى الآدبَ فينا ينتقر[2]".

وقد تعني لفظة الأدب – أيضًا - الخلق الحسن، والفضائل النَّبيلة من ذلك قول (علي بن أبي طالب): " الأدب حليٌّ في الغِنى، كنزٌ عند الحاجة، عونٌ على المروءةِ، صاحب في المجلس، أنيس في الوَحْدَة، تعمر به القلوب الواهية، وتحي به الألباب الميِّتة، وتنفُذُ به الأبصار الكليلة، ويدرك به الطالبون ما حاولوا[3]". وكان لها في فترة ما معني التَّكسب، حيث كانت لفظة (مُؤدِّب) تطلق على من يعلِّم النَّاشئة من أبناء الملوك والأمراء وغيرهم من أشراف القوم، ولذلك أشار الخليل بن أحمد الفراهيدي بقوله: " أدركته حرفة الأدب[4]".

([1])-ابن منظور : لسان العرب، ج1 (مادة: أدب)، ص 70.

([2])-ديوان طرفة بن العبد، اعتنى به : عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة – بيروت – ط2 / 2006م، ص 51

([3])-ابن شمس الخلافة " الأفضلي " : كتاب الأدب، ضبطه وشرحه وعلَّق حواشيه : د. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية – صيدا – بيروت، د.ط / 2004م، ص 54

([4])-د. غازي طليمات. عرفان الأشقر :الأدب الجاهلي، ص 17

كما أنها أطلقت على بعض العلوم، ومع التَّطور الزَّمني اقتصر المعنى على الشِّعر والنَّثر، فأصبحت تطلق على" مجموع الكلام الجيد المروي نثرًا وشعرًا[(1)]". إذن فما نعنيه بالأدب هو كلُّ ما يختلف عن كلام العامة، بما يحمل من قيمٍ فنية أبدعتها أفكار أصحابها بخلق متجاورات لفظية لها القدرة على حمل معاني أبعد من المعاني المألوفة، وهذا الجهد الإبداعي هو الذي شكَّل ما اصطلح على تسميته (الشِّعر، والنَّثر)، ولزامًا في هذه الحالة أن يصبغ النَّثر بالفنية كي يستحق الانضواء تحت مسمَّى الأدب. وهذا ما جعل البعض يحاولون فكَّ الإبهام عن هذا المسمَّى، ومنهم الناقد الفرنسي (جان بول سارتر) الذي ألَّف كتابًا عنوانه (ما الأدب؟)* في محاولة لتقريب مفهوم الأدب.

وبما أنَّ الشِّعر واحدٌ من صنوف الأدب فإنه يمكن اعتباره معيارًا ذا فائدة في الحكم على ماهية الأدب. يقول (نبيل راغب) فيما كونه من حصيلة اطلاعه على الدِّراسات التي تناولت هذا الشَّأن: " التجربة الشِّعرية من التجارب الفنية التي تُعَدُّ أصدق مثال للحلات الذهنية التي يبلغ فيها التناغم والانسجام والتوافق مع الذات والعالم حدًّا كبيرًا، ففي هذه الحالات تنتقل دوافعنا من حالة الفوضى إلى حالة النظام الحر الرائع، ويتم هذا الانتقال عن طريق تأثير عقول الآخرين فينا. من هنا كان الشعر من أهم الوسائل التي ينتقل عن طريقها هذا التأثير[(2)]". وتأسيسًا على هذا يكون من المنطقي أنَّ نجمل التَّعريف القيمي

([1])-عمر فروخ : تاريخ الأدب العربي " الأدب القديم من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية " دار العلم – بيروت – ج1. د.ط، د.ت، ص 51

* ترجمة د. محمد غنيمي هلال، ونشرته دار نهضة مصر، للطباعة والنشر والتَّوزيع – القاهرة – 1990م

([2])-د. نبيل راغب : التفسير العلمي للأدب. نحو نظرية عربية جديدة (أدبيات)، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – القاهرة، ط1 / 1997م، ص 15.

الكامل للأدب، الذي تصب في وعائه كل التَّعريفات، التي تعدَّدت نتيجة لاجتهاد المختصِّين، في غاية سامية لتفسير المعني الكلي لهذا الجنس من الفنون، وأنَّ يُلخَّص في قول جامع في جملة معدودة الألفاظ، شاملة الدلالة مفادها أنَّ (الأدب نتاج الإنسان للإنسان)، وهو نتاج لغوي إبداعي يتواصل به الإنسان مع أخيه الإنسان. ويتخلَّق هذا النتاج من صياغة فنية لتجربة شخصية (واقعية أو خيالية)، غايتها تمييز الحياة، فهو ـ إذن- أثرٌ انفعالي اختُصَّت به قلة منَ البشر، مكَّنتهم ملكاتهم الإبداعية من صوغ ما ينعكس في داخلهم من إحساس مبعثه احتكاك الحواس وهي تمارس وظائفها بالأحداث المادية والحسية.

من هؤلاء القلَّة الشاعر – موضوع الدراسة – الذي يختمر في نفس تفاعله مع الأحداث، ليتشكَّل في صورته النهائية نصًا شعريًا يحمل رؤيته، التي يُسَخِّرُ لها حِسَانَ اللفظ والمعنى قبل أن يرسلها، لتجد متلقِّيًا يتلقَّفها، فتعمل فيه، ويعمل فيها. وللقيمة الفنيَّة للنتاج الشِّعري دورها الفصل والمحدَّد لنمط العلاقة ودرجتها بين ذات المبدع، والمتلقِّي، وقد يتعدَّى المبدع ذاته ليتناول تجارب الآخرين، ويدبجها، ثم يبثها في قالب من الانفعالات الحسية مستعينًا بمخزونه المعرفي الذي ينبغي أن يكون ثريًا بكل عناصر التأثير، وأهمها البلاغة.

لقد نشأ الأدب مع الإنسان في طرق عدَّة بدأت من ترديد حكاياته، وفق سرد غير متعمد أملته الفطرة ليحدث نوعًا من الجذب إلى الكلام الملقى، فيشدُّ الأسماع، ويثير العقول، ويستدرُّ العواطف، ثمَّ تطوَّر مع الزمن ليتشكَّل في قوالب جديدة تتفرَّع منه أجناس عدة تقع تحت مسمَّيين رئيسين هما (الشعر والنثر)، وهو ما ذكره ابن خلدون في مقدِّمته حين قال "هذا العلم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها، وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرتُه

وهي الإجادة في فنَّي المنظوم والمنثور على أساليب العرب ومناحيه[1]". يستفاد من هذا القول أن الأدب علم، وأنَّ أُولي اللسان هم أهلُه، أي أنه يقتصر على شريحة محدَّدة من الناس تملك القدرة على الخوض فيه، فليس بالإمكان أن يكون كلُّ الناس من أهل اللسان الذين عناهم ابن خلدون.

والشَّاعر – وكذلك النَّاثر الفني- لهما خصوصيَّة في التَّعامل مع الأشياء ذات العلاقة بمادة الأدب، وأهم هذه الأشياء، وأكثرها إلحاحًا عليه هي اللغة؛ لأنَّ " اللغة للشاعر مخلوق له كيانه المستقل[2]"، فهو يعمد إلى أصدافها المتخفِّية في الأعماق، فيفتحها ليخرج ما في جوفها من لآلئ اللفظ والمعنى، ويدبِّج بها نتاجه الإبداعي الذي يصعب على سواه النسج على منواله، فليس بالضرورة إذا أراد شاعر ما أن يصف شيئًا ما "أن يختار نفس الكلمات التي نستخدمها للدلالة على مثل هذه الأشياء[3]"، فالكلمات تعني له شيئًا مختلفًا عما تعنيه لغيره من المتكلِّمين بذات اللغة، الذين لا تعنى الكلمات لهم سوى وسيلة لغاية حدودها التواصل، ومعرفة الأشياء المحيطة، بغض النظر عن مقدار المسافة، فالفرق يكمن في القدرة على الاستخدام الذي مردُّه إلى جانب كسبي، وليس طبعي، وهو ما ينماز به أولو الأدب عمَّن سواهم ممن يقفون عند ما منحتهم الفطرة إيَّاه، يشقُّ عليهم البحث، ويجافيهم الصبر، ويقصر لديهم النظر.

ولهذا نجد أنَّ مهمَّة الشاعر دقيقة، وجدُّ صعبة، فهي التي تمنحه الامتياز في عصره، وفيما سواه، ولا يمكنه خلق عمل إبداعي دون كدٍّ ذهنيٍّ وحسيٍّ؛ لأنه

([1])-ابن خلدون : المقدمة، تحقيق، وضبط، وشرح، و تعليق : د. علي عبد الواحد وافي، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، د.ط/ 2006 م، ج3 .. ص 553

([2])-جان بول سارتر : ما الأدب ؟، ترجمة : د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة – القاهرة – د.ط /1990م، ص 14

([3])-نفسه، الصَّفحة نفسها.

في الأساس صاحب تجربة، وهذه العلاقة تضطرُّه إلى أنْ " يعطي نظامًا وتلاحمًا، وكذا حرية لجسد التجربة، وأن يفعل ذلك من خلال الكلمات التي تعمل بوصفها هيكلها العظمي، بوصفها بنيةً تُضبط بوساطتها الدوافع التي تشكِّلُ التجربة أحدها وفقًا للآخر وتعمل معًا[1]". فالشَّاعر حين يخوض تجربة، لابدَّ له من أدوات، تكون أساس هذه التَّجربة، والمانح الفاعل لفرص نجاحها، وقد يحتاج في بحثه عنها إلى الدخول في عمليَّة طويلة تحتاج منه إلى الصبر على التمحيص والتدقيق في الكلمات من حيث وضعها الخام؛ لاختيار الأنسب، والأقرب لأداء الغرض، أو يلجأ – بجهدٍ أيضًا – إلى استعارتها من عمل قريب أو مماثل لتجربته لا يتعدى صنفي (الشعر والنثر).

والشَّاعر الليبي كغيره من الشُّعراء يسعى هو الآخر وراء اللفظ، أو المعنى، أو الاثنين معًا ليعبِّد بهما دربًا لقريحته التي تنطلق في رحلة مع العاطفة والأحاسيس تنثر في طريقها ما تمكَّنت من صوغه، وهو الذي يلتقطه المتلقِّي في محاولة لاستشفاف بتجربته. وفي خضمِّ البحث لابدَّ من المرور بنتاج الآخرين، والتأثُّر به، لتتمَّ عمليَّة الاندماج الجزئيِّ أو الكليِّ في الشَّخصيَّة المتأثَّر بها، أو في النصِّ المؤثِّر في العمليَّة الإبداعيَّة الخاصَّة. ومن خلال تتبُّع الشعر الليبيِّ المعاصر تبيَّن أنَّ الشاعرَ الليبيَّ استفاد من ثقافته الأدبيَّة، واطِّلاعه على أعمال الآخرين الإبداعيَّة، الأمر الذي جعله يوظِّف منها ما يتوافق مع تجربته ونصوصه سواءٌ أكان شعرًا، أم نثرًا، وأمثلة ذلك كثيرة، أتناولها في محوري الوقوف على قصائد الشعراء لأكشف مدى استفادة الشَّاعر الليبيِّ من شعر الآخرين ونثرهم الفنيِّ.

---

(1)-ك.م. نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة : د. عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1 /1996م، ص41

المبحث الأول

(الشِّعر)

1- أثر الشَّخصيَّة الشَّاعرة

2- التَّعالق النَّصي

أ - التَّعالق الخارجي

ب- التَّعالق الدَّاخلي

3- التِّكرار تناصِّيَّة داخليَّة

أ - التِّكرار البسيط

ب - التِّكرار المركَّب

ما إنْ بدأ الإنسان يشعر بالاستقرار، حتى أخذ يبحث في محيطه عمَّا يساعده في التَّعبير عمَّا تجيش به نفسه، ليفرغ ما بها، ويُطْلِع الآخرين عليه، أو يتناول ما بهم، ليسري عنهم، أو ليأخذهم حيث يريدون. والشَّاعر – منذ الجاهليَّة حتَّى الآن - عبَّر عن نفسه بنفسه، وكشف عمَّا يلج فيها أو يخرج منها، وعن علاقتها بالمحيط، وعلاقة المحيط بها من خلال الشِّعر، الذي سجَّل كلَّ دقائق الحياة العربيَّة.

إنَّ الميزة التي واكبت عمليَّة التدوين تكمن في الخاصيَّة الشِّعريَّة التي لن تكون في سواه، وهي عنصر الموسيقا، أي: الوزن والقافية المكوِّنين الرَّئيسين لهذه الخاصيَّة، دون أن نغفل عنصر اللغة الشِّعريَّة، وكذلك الصور، وما تحمل من جذب يجعل المتلقِّي يحسُّ بأنَّ الألفاظ والمعاني التي بين يديه غير مألوفة

لديه، وهذه صنعة المُبدع المطالب بنقل الكلام العادي الذي يستخدمه العامة إلى درجة أرقى، ليخلق لغة خاصة بفنه هي (اللغة الشِّعريَّة). وقد تفاوتت درجات الشعراء وفقًا لألفاظهم وصورهم الشِّعريَّة.

وبما أنَّ الشَّاعر قد تأثَّر في مادته الإبداعيَّة بالعقائد، والتاريخ؛ فالأولى أن يكون للأدب تأثيرٌ في فنِّ الشِّعر؛ لأنَّ الصِّلة بين الشِّعر وصنوف الأدب الأخرى قويَّة جدًّا، فما بالنا بصلة الشِّعر بشعر الآخرين، لاشكَّ أنَّ التأثر حاصل بغضِّ النظر عن درجته؛ لأنَّ " العمل الأدبيَّ جزءٌ مباشرٌ من المحيط الأدبي، من مجموع كلِّ الأعمال الأدبيَّة الفعَّالة اجتماعيًا في مرحلة محدَّدة ومجموعة اجتماعية خاصَّة. ويمكن القول من وجهة نظر تاريخيَّة دقيقة [:] إنَّ العمل الأدبي الخاص عنصرٌ تابعٌ ومن ثمَّ لا ينفصل عمليًّا عن المحيط الأدبي. وهو يحتل مساحة محدَّدة في هذا المحيط وتحدِّده مباشرةً تأثيراتُ هذا المحيط[1]"، فهذا الجزء (النَّص) هو جزءٌ من الكل (المحيط الأدبي)، وهكذا تتوالى عملية التأثير والتأثر دون أن تكون خاصيَّة زمن بعينه.

والشَّاعر الليبي كغيره من الشُّعراء وجد نفسه ليس بعيدًا من دائرة التأثر بطرفي العمليَّة الإبداعيَّة، بل يدور في فلكها، يظهر ذلك في اعتماده في بعض الأحيان على أحد الطرفين أو كليهما في بثِّ أفكارِهِ، ومنحِهَا القدرةَ على التأثيرِ.

1- أثر الشَّخصيَّة الشَّاعرة:

لم يكن تأثر الشَّاعر الليبي بالشَّخصيَّة الشَّاعرة من منطلق قيمتها التاريخيَّة فحسب، وإلا لكان هذا من منطلق المؤثِّر التاريخي الذي سبق تناوله؛ وإنَّما على

(1)-ك.م. نيوتن : نظرية الأدب في القرن العشرين، ص29

أساس قيمتها الفنيَّة، ولغاية هي الوصول بالنصِّ الشعريِّ إلى ذات الدرجة القيميَّة للشخصيَّة الموظَّفة، التي – حتمًا – لها ما لها من الحضور القوي، والفاعل في نفس المتلقِّي الذي هو المستهدف بكلِّ هذا الجهد الإبداعي. فهي تشكِّل بعدًا فنيًّا يمنح الشاعر سلطة أكبر على متلقِّيه إذا ما نجح في بعثها من بواطن التراث، وألبسها حلة العصر، وأتقن الملاءمة بينها وبين الفكرة العامَّة لنصِّه.

فهذا الشَّاعر عبد المولى البغدادي قد وظَّف في قصيدته (وجه بلا قناع[1]) أسماء لامعة من فحول الشعر العربي، مستهدفًا قيمتها العالية في التراث الشعري، التي ألجأته إليها، ليستمد منها قيمة إضافية توصله للغاية التي ينشد. فهو يقول:

فـــاقرؤوني كمـــــا أنـــا بجنـــوني وشـــؤوني، أو اتركـــوني وشـــأني
كُـــلُّ (ليلـــى وقيســـها) وهواهـــا و(بنـــو قـــيس) يرفضـــون التبنـــي
وعلـــى ألـــف مجنـــون ليـــلى فـــاتبعوهم وباعـــدوا اللَّـــوم عنِّـــي
لســـتُ صـــيد الفَـــرَى ولا (بحتـــريًّا) أزرع البـــدر والنجـــوم وأجنـــي
لســـتُ قيســـًا ولا (لبيـــدًا) جديـــدًا لســت (زريـابَ) عصـره فـي التغنِّـي
غيـــر أنِّـــي ويعلـــمُ اللهُ أنِّـــي أعشـــقُ الشِّـــعرَ والجنـــونَ وأنـــي
هزَّنـــي الشِّـــعر فانجـذبت بـــلا وعـــ ـــيٍ، وراودتـــه فـــأعرضَ عنِّـــي

هنا يدرك الشَّاعر القيمة الإنسانيَّة والشِّعريَّة للشخصيَّات التي ذكرها، ويدرك في الوقتِ نفسِه أن المتلقِّين يَعُونَ هذه القيمة، لذلك أوردهم ضمن نصِّهِ، ليدعِّم فكرته بما يقوِّيها، وهل هناك شخصيَّات أقوي في القيمة الأدبيَّة، وفي

([1])-ديوانه : على جناح نورس، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1 / 1999 م، ص199

ذاكرة المتلقِّي من (قيس بن الملوَّح) وصاحبته (ليلى)، و(امرئ القيس)، و(البحتري)، و(لبيد بن ربيعة) في الشِّعر، و(زرياب) في الموسيقا. وهل هناك تعبير أقوى في الدَّلالة من توظيف المثل العربي الشَّائع لاختزال المعنى المراد في مضمونه؟ وذلك في قوله: (صيد الفَرَى) الذي يقودنا مباشرة إلى المثل العربي (كلُّ الصيد في جوف الفرا).[*]

لقد أفصح الشاعر من البداية عن فكرته، التي يهدف من ورائها إلى طرح نفسه للآخرين بكشف خباياها؛ إما لإبراز صفة حسِّيَّة (التواضع)، حيث إنَّه ذو حظوة في محيطه المجتمعي وسواه، وإمَّا للرد على مستفزٍّ له. ويمكن أن نقف على شيء من ذلك، ونستشفَّ حقيقته من خلال النظر في الاستخدام اللغويِّ، فلقد كان بإمكانه أن يقول: (فاقبلوني) أو(فصاحبوني) أو(فاعرفوني)، بدلاً من (فاقرؤوني)، لقد تعمَّد سوق هذا اللفظ دون غيره لدلالته القوية على ما في نفسه، فهو - بلا ريب – على دراية بواحدٍ من التعريفات العامة للأدب، الذي ينصُّ على أن الأدب " يشمل كافة الآثار اللغوية التي تثير فينا بفضل خصائص صياغتها انفعالات عاطفية أو إحساسات جمالية[1]"، وعلى معرفة بأن " الأدب هو صناعة الكتابة، والاتصال المؤجَّل، وخطاب يتوجَّه إلى مخاطب تحدِّده

(*) قصة هذا المثل من المصدر نفسه : أنَّ ثلاثة نفر خرجوا متصيدين، فاصطاد الأوَّل أرنبًا، والآخر ظبيًا، والثَّالث حمارًا وحشيًّا، فاستبشر صاحب الأرنب، وصاحب الظبي بما نالا، وتطاولا عليه، فقال الثَّالث : كلُّ الصَّيد في جوف الفَرَا، أي : هذا الذي رزقتُ به وظفرتُ به يشتمل على ما عندكما، وذلك أنَّه ليس مما يصيده النَّاس أعظم من الحمار الوحشي. الميداني (أبو الفضل) : مجمع الأمثال، تحقيق : محمد محي الدِّين عبد الحميد، ج2، المكتبة العصريَّة – صيدا – بيروت، د. ط / 2003م، ص 136.

(1)-محمد مندور : الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ،ط2 /2002م، ص8

المصادفة[1]". فالقراءة بمعناها التام والفصيح – متمثِّلة في فعل الأمر (اقرأ) - تعني التفحُّص والتدقيق في المقروء، والوقوف على كل مدلولاته، إذ إنَّ فعل القراءة لابدَّ أن يكون متأنِّيًا، مع وقفات تحليليَّة، وفي هذا دعوة من الشاعر لمعرفته من العمق، وللوقوف على مَخْبَرِهِ، فهو يرفض أن تكون معرفته معرفة عابر سبيل، وهو – هنا – يعول على الفهم المشترك بينه وبين من يتصل بهم من خلال الخطاب الشعري، للفعل الذي اختاره من الأفعال المشتركة معه في المعنى ليخلق منه وسيلة قويَّة لغاية أقوى، حيث إنَّ " الأفعال اللُّغوية تُنْجَز داخل الجماعة اللُّغويَّة وفق قواعد قد تعلمها كل شريك لغوي في عملية تكيفه الاجتماعي تعلمًا تامًا بدرجة أكثر أو أقل[2]".

إنَّ الشُّعراء وهم في طور وضع الأساس للبناء الفني للقصيدة، يفكرون في المراحل التَّالية التي تعقب طرح إبداعهم للتَّداول، في مبالاة صريحة بردود أفعال الذوائق الشِّعريَّة للمتلقين، وهذا ما يجعلهم يعيرون الاهتمام بكل ما من شأنه التأثير في هذه الذائقة لكسب ودِّها، وتحديد نمط رد الفعل ووجهته "فنبرات الشعراء وثوراتهم، وثرواتهم، وفاعليَّة تأثيرهم، ومتغيرات الحساسية لدى القراء وأفق توقعاتهم، كل هذا يمثل السياق التداولي للشعر ويحدد مستواه الفني والجمالي أيضًا. فالإبداع لا ينتظم خارج هذا السياق ولا يتحدد بدونه[3]".

---

(1)-إيمانويل فريس : قضايا أدبية عامة " آفاق جديدة في نظرية الأدب " ترجمة : د. لطيف زيتوني، سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت – العدد : 300 - فبراير 2004م، ص 14

(2)-كلاوس برينكر : التحليل اللُّغويّ للنَّص. مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج. ترجمة وتعليق : د. سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة - ط/1، 1425 هـ - 2005م، ص 110

(3)-د. صلاح فضل : نبرات الخطاب الشعري، الهيأة المصرية العامة للكتاب، د.ط / 2004م، ص8

والشاعر (عبد المولى البغدادي) قد حدَّد نبرة خطابه بتكثيف حدته، وتحديد وجهته لمتلقين معينين يعلم – تمامًا – نمط سلوكهم، كما أنَّ خطابه يشي بجلاء بنفسيته المضطربة لسبب هم طرف فاعل فيه. إنَّ هذه القصيدة كما قال عنها سعدون السويح: (رحلة أو إبحار مع الذات[1]). تكشف عن شخصيته من الداخل، وتطرحها على الملأ ليرسم بذلك حدود علاقته مع الآخرين " فاقرؤوني كما أنا بجنوني وشؤوني، أو اتركوني وشأني".

لقد صوَّر لنا هذا الشَّاعر نفسه كتابًا مفتوحًا قابلاً للقراءة في أيِّ زمان ومكان، دون أن يعطي القارئ حق تشكيله كما يشاء، وأوضح في أكثر من موضع من هذه القصيدة ما يفيد المتلقِّي عن سيرته الإنسانيَّة، وتجربته الشِّعريَّة، حيث قامت "الكلمات المنتشرة في النَّص بتقديم مفتاح فهم التجربة الشِّعريَّة[2]"، التي أراد تناولها في قصيدته، للكشف عن هوية ذاته. ومن ضمن أدوات إِخباره، رفض مقارنته بشخصيَّات شعريَّة كبيرة، فهو – كما يرى نفسه – ليس (كمجنون ليلى) في عشقه، أو في براعة معناه ولفظه حين صوَّر هذا العشق. وليس (كامرئ القيس) في صيته الذائع في فن الشِّعر، فمعلقته هي أولى المعلقات وأشهرها، فهو دون هذا المستوى الرفيع من الإبداع والشُّهرة، وهو – أيضًا - ليس (البحتري) الذي ملك ناصية الشعر بحسن العبارة وورنق اللفظ حتى قيل فيه " وترى ألفاظ البحتري كأنها نساءٌ حسانٌ عليهنَّ غلائل مُصْبغَات، وقد تحلَّين بأصنافِ الحُلِيِّ[3]".

([1])-د. سعدون السويح في تعليقه على ديوان الشاعر :جناح نورس، ص 196

([2])-د. يوسف حسن نوفل : الصورة الشعرية والرمز اللوني، دار المعارف – القاهرة – د.ط / 1995م، ص7

([3])-ابن الأثير : المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، قدمه وعلَّق عليه، د. أحمد الحوفي، ود. بدوي طبانه، ق1، دار نهضة مصر – القاهرة - د.ط / د.ت، ص 195

فالشَّاعر (عبد المولى البغدادي) أراد أن يقول: إنَّ هذه الأوصاف لا تنطبق عليه، فضلاً عن أنَّه ليس له سيرة الشَّاعر (لبيد بن ربيعة) ونباهته، وروعة أشعاره، ولا يمكن أن يضع أشعاره في مقارنة مع شعره، كما أنَّه ليس طَرُوبًا مُطْرِبًا (كزرياب) صاحب اللَّحن العذب، القوي الحضور حيًّا وميِّتًا. لقَّد صوَّر نفسه في إقرار ذاتي، وحدَّد مكان وجودها على خارطة الكيان الشعري، وغيره مما أشار إليه في أبيات أخرى من القصيدة، التي صبَّت في مجملها في مجرى الفكرة العامَّة للنَّص " قراءة ذاتيَّة للنفس البشريَّة ". لقد عوَّل في هذا الإقرار على معرفته، بإلمام المتلقِّي بهذه الأسماء، وما لها من مكانة السبق والريادة في مضمار الشِّعر والطَّرب، من خلال القيمة الفنيَّة لما أبدعوه، فهذه القيمة هي بيت القصيد، وهي التي كانت أساس الاستدعاء.

إنَّ التَّأثر شأن مشترك عند الشُّعراء، لا يقتصر على واحد دون الآخر، كما أنه يتجاوز الزمان والمكان، وقد يقع بين الشُّعراء أنفسهم، فيتأثَّر شاعر بمن سبقه، أو بمن عاصره، ومن هنا يكون التأثر أساسًا في إبداع المتأثر؛ إما بالمادة الشِّعريَّة - ويظهر ذلك في توظيف ألفاظ، أو جمل، أو صور، أو معاني، أو بيت بأكمله - وإمَّا بالشَّاعر عينه يذكره صراحة، أو يشير إليه.

فهذه قريحة الشَّاعر (حسن السُّوسي) يحرِّكُها الإصدار الأدبي (قصيدة البيت الواحد) للشَّاعر والنَّاقد (خليفة محمد التليسي). لقد رأى فيه مناسبة أدبيَّة فكرية تستحق الإشادة، وتحفز المَلَكَة الشِّعريَّة على الانطلاق وبيان محاسن الفعل. وهل هناك أبلغ من الشِّعر تصويرًا وتبيانًا للمشاعر التي تعكس قيمة

الممدوح بما تضفي عليه من هالة الثناء والتبجيل؟. هذا ما تطالعنا به قصيدته (تقدير)[1]، التي يقول فيها:

فبه (ابن زيدون) كما ... هتف الهزازُ على الفروعِ
ومطالع (الطائي) في ... حسن ابتكارات الصَّريعِ
و(البحتري) مباركُ الـ ... غدوات، محمود الرُّجوعِ
وجرى (ابن هاني) في مدى ... (بشار) في شوط (الخليعِ)
وبراعة (الرومي) في ... تصويره السَّهلِ المنيعِ
و(الأحمدان)* تألَّقا ... في أُفقه الرَّحب المنيعِ
و(الأخطلان)** تنادما ... غَسَقًا علضوءِ الشموعِ
و(أبو العتاهية) انبرى ... في سمتِ أوَّابٍ خشوعِ
و(أبو نواس) على بسا ... ط نعيمه بين الزَّروعِ
الرافضان سوى الجما ... ل القابلان سوى الخشوعِ
فتقابلا وتدابرا.. ... بين المجانة ... والخضوعِ
قد مثَّلا عصرَ التناقضِ ... والزهادة ...والخنوعِ[2]

نظم الشَّاعر هذه القصيدة احتفاءً بمناسبة صدور كتاب (قصيدة البيت الواحد)، وليس هذا بغريب، فشعر السُّوسي يرتبط - في أغلبه- بمناسبات عامة أو خاصة، ومنها بعض المواقف العابرة - لذلك لم يغفل في قصائده عنِ الاحتفاء بالشِّعر والشُّعراء بصورة عامة، حيث إنَّ الحدث قد قاده إليهما،

([1])-ديوانه : المواسم، المنشأة العامة للنشر والتَّوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا، ط1 / 1986 م، ص 145

* أحمد بن الحسين (المتنبي) 303 هـ / 354هـ، و أحمد شوقي (1287 هـ1351 هـ).

** الأخطل الكبير، والأخطل الصَّغير. أمَّا الكبير فهو الشَّاعر الأموي وأحد شعراء النقائض : غيَّاث بن غوث (/89هـ) ؛ وأمَّا الأخطل الصَّغير فهو الشَّاعر اللبناني : بشارة الخوري (1885-1968م).

([2])-نفسه، ص 147/146

فاستوجب الوقوف مع بعض الأسماء اللامعة في فنِّ الشِّعر، والاستفادة من هذا التَّوظيف لخلق دلالات، حتمًا ستستشف بمراجعة الذاكرة لهذه الأسماء، واسترجاع القيمة الفنية للمُؤلَّفِ. إنَّ هذه الأسماء ارتبطت بجواهر الشِّعر العربي التي تجبر كُلَّ ذي حسٍّ على ضرورة إشباع حواسِّهِ منها، وهذا ما يذكي قيمتها. والشاعر – لإثبات ذلك نراه يتكئ على رؤيته الإبداعيَّة، ويوظِّف ذاكرته التي يغذِّيها بمعرفته الواسعة بما يتناوله، حيث "إنَّ الرؤية الأدبيَّة إنما تكون بالحدس المتعاطف والبصيرة النافذة والمعايشة الداخليَّة[1]".

وبالإضافة إلى القيمة الفنية فقد فصَّل الشَّاعر في خضم عرضه لهذه النخبة من الشعراء في مختلف العصور، بعض المسائل الشِّعريَّة والنقديَّة التي لازمت إبداعهم، وعُرفوا بها، وغدت من سماتهم، منها: الرِّقة المعتادة في أشعار (ابن زيدون) فتى قرطبة المدلَّل، وجمال الصُّور الغزليَّة، وبراعة الوصف التي تميَّز بها (مسلم بن الوليد) الملقب بـ (صريع الغواني)، وشعريَّة (البحتري) السَّلسة العذبة، وأسلوب (ابن الرومي) السَّهل الذي لا يمتنع إلا على من ليس له القدرة على التذوق الجمالي لما يميِّز الإبداع عامة، والشَّاعر خاصة. كما جمع الشَّاعر (السُّوسي) بين واحدٍ من ألمع شعراء العصر العباسي، وهو (أحمد بن الطيب) المشهور بـ (المتنبي)، وواحد من شعراء عصر النهضة، وأبرز روَّاده، الشَّاعر (أحمد شوقي)، وكذلك بين الأخطل الكبير، والأخطل الصغير* وحدد – أيضًا - مذاهب بعض الشعراء، وبيَّن نمط سلوكهم. ولم يكن من اللازم بيان الغرض المعني من المقارنة بين الشاعرين (أبي العتاهية، وأبي نواس)؛ لأن ما ورد في الأبيات (الثَّامن، والتَّاسع، والعاشر) يفي بإدراك القصد، إلا أنَّ الشاعر حَجَر

---

(1)-د. سامي الدروبي : علم النفس والأدب، دار المعارف ط2 / 1981م، ص122

على فكر المتلقِّي، وناب عنه في التحليل، فغدت مدلولاته " مرتبطة بإرادة قصدية وقاصدة، هي إرادة المتكلم: الشاعر[1]".

واللافت للنَّظر أنَّ جُلَّ الشُّعراء الذين ذكرهم الشَّاعر(حسن السَّوسي) في قصيدته من شعراء (العصر العباسي)، بل فحول هذا العصر، ويستنتج من ذلك: أنَّه واقع تحت تأثير هذه الحقبة الزمنيَّة من الشعر العربي، فشعراؤها يمثِّلون لديه القيمة الفنيَّة لهذا الجنسِ الفنيِّ، والمتتبِّع للغة الشاعر الشِّعريَّة، وصوره بإمكانه أن يدرك وبجلاء عمق هذا التأثير، وكيف لا وهو واحد من شعراء الكلاسيكية، وسنلمس - لا حقًا – أنَّه يتقاطع مع الشاعر (خالد زغبيَّة) وآخرين، في التأثر ذاته بشعراء العصر العباسي. وبذكر الشَّاعر (حسن السُّوسي) لهؤلاء الشُّعراء أصحاب المكانة المرموقة في تاريخ الأدب العربي؛ قدَّم لنا فكرَّة عن مضمون الكتاب الزَّاخر بالإفادة، وأوصل فكرته العامة للمتلقي، بأنَّه كتاب قيِّمٌ يستحق الجهد الذي بُذل فيه، ومن ثمَّ يستحق القراءة.

أمَّا الشَّاعر (محمد المزوغي) فهو يغادر عصره ليعود إلى عصور خلت كي يذكِّرنا من خلالها بأبطال الغرام من الشعراء، الذين لا تخلو ذاكرة القارئ الذي اطلَّع - ولو قليلاً- على التُّراث العربيِّ الشِّعريِّ، من معرفة بأحوالهم، وهذا ما عوَّل عليه هذا الشَّاعر لإثبات صدق ما يطرح من رؤى. يقول في قصيدته (لا تسألي الغرباء[2]):

([1])-د. حميد الحمداني : نظرية قراءة الأدب وتأويله من المقصدية إلى المحصِّلة " بحث ضمن مجموعة بحوث، قدِّمت في مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر في الأردن، ونُشرت في كتاب يحمل عنوان (تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر)، عالم الكتب الجديدة، د.ط / 2006م، ص266.

([2])-ديوانه : ما تبقى من سيرة الوجد، دار المخطوط العربي للنشر – بنغازي – ليبيا، ط1 / 2001م، ص97

قصص الهوى والشوق
محض خرافة
وحكاية الحب الكبير خيالُ
فديار عُذْرَة قد تقوَّض رسمها
والعاشقون
تبدَّلوا واحتالوا

إنَّه - في هذا المقطع الذي ساقه مدخلاً لما سيقدِّم من شواهد يرى أنَّها تدعم فكرته - يتهم التَّراث بأن ما احتفظ به في طياته من حكايات يتبادلها السمَّار، وذوو العلاقة بالأدب، عن العشق والغرام، ما هي إلا خرافات وأساطير نسجت لغايات عبثية مؤقتة، اندثرت مع مرور الزمن، وفُضِحَ زيْفُها، لتأكيد ذلك تساءل، أين ديار (عُذْرَة)* التي ملأ ذكرها آفاق كل العصور؟. إن ذات الشَّاعر لا تقرُّ القيمة الموضوعيَّة لهذه القصص لانعدام المقابل لها في زمنه مما جعل محورها الذي يشغلها هو نفي هذه الأخبار التي وصلت عبر التراث إلى عصره. لقد جمع "بين هذا الثالوث (الذات / الموضوع / التراث) ليظل من مؤشَّرات التَّمَكُّن والأصالة التي تسهم في توصيل تجربة المبدع[1]"، وليس بإمكانه أنْ ينكر وجود هذا التراث حتى في ذاته، لكن الصراع الذي تضطرم جذوته في داخله جعله

* بطن عظيم من قضاعة، من القحطانية وهم : بنو عُذرة ابن سعد بن هُذَيم بن زيد بن ليث بن سُود بن أسلم بن الحافي بن قضاعة. تتفرع منه أفخاذ عديدة، وعذرة هؤلاء هم المعروفون بشدة العشق، قال سعيد بن عقبة لأعرابي : ممن الرجل. قال: من قوم إذا عشقوا ماتوا. قال : عذري ورب الكعبة، فقلت له : وممَّ ذاك ؟ قال في نسائنا صباحة، وفي رجالنا عفة. ينظر: عمر رضا كحَّالة: معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، ج2، ص 768.

(1)-د. عبد الله التطاوي : تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي " تداعيات رحلة المعارضة "، الدار المصرية اللبنانية – القاهرة- ط1 / 2007م، ص153

يحكم بأنها محض هراء، ولكن هذا الهراء – كما يراه – هو دليله القوي لإثبات صحة شكواه من واقعه، فهو يقول فيما يشبه الجزم:

ما عاد (قيسٌ) في الهوى بمتيمٍ
وعرتْ (كُثَيِّر) فترةٌ ومِلالُ
وسلا (جميلُ) عن (بثينة) طائعًا
والحِمْيَرِيُّ
وما السُّلوُّ محال
وأفاقَ من سكر الغرام (مُرقَّشٌ)
وتزوجت (ليلى)
و(عزَّة) مزقت
كل القصائد فالهوى أطلال

بهذه القصص - ومن خلال ذكر أسماء أبطالها صراحة - التي يعلم علم اليقين تمكُّنها من نفوس الذين يخاطبهم، لغرض نفي ما سواها، يؤكِّد من حيث لا يريد رسوخها في التراث والواقع معًا. وقد يكون غموض الدَّلالة مقصودًا من الشاعر ليمنحنا فرصة قراءة أفكاره المتمثلة في أنَّ لكلِّ شيء امتدادًا، وليس هناك سبب لتلاشي الصِّلة بين ماضي العربي وحاضره.

إنَّ هذه القصيدة – التي تفوح منها رائحة الصُّوفية – هي أشبه بمعجم مشاهير العشاق من الشُّعراء العرب، لقد جاء بهم ليسخِّرهم في تحقيق مأربه المتمثل في نفي أي صفة جمالية عن الواقع الذي يكابد العيش فيه، ويكتوي بزيف مسمياته، ومنها: الحب. وليقول: إنَّ (قيسًا) الذي كان متيمًا (بليلى) وتخالط شغاف قلبه مع كلِّ نَفَسٍ، لم يعد يشغله من أمر العشق شيء، وإنّ

(كُثَيِّرًا) الهائم (بعزَّة) حتى غدا يعرف بـ (كُثَيِّر عَزَّة). وفي آخر القصيدة يورد السَّبب الذي شكَّل عنده هذه الرُّؤية المتشائمة:

هذا زمان فيه تنتكس الرؤى
وتثور فيه على الشخوص
ظلالُ

لقد عزا هذا السَّبب إلى الزمان الذي يعيشه، لكنه في حقيقة الأمر لا يعني الزمن في ذاته، إنما يعني أهله.

2- التَّعالق النَّصي (الشِّعري):

ما حقيقة تعالق النصوص؟ وما الغاية منه؟ ومَنْ يقف وراء هذا التعالق؟ أسئلة يوفِّر الإجابة عنها مفهوم التَّعالق النَّصي، أو (التَّناص)، وما يندرج تحت لوائه كالاقتباس، والتَّضمين، والامتصاص، والاجترار، والإشارة، والمحاكاة ... والرَّاسخ في العلم أن لكلِّ إنسان – ولاسيما المبدع – ثقافته التي أسَّس لها بملازمة العلوم والآداب التي يستقيها في مسيرة حياته، وبالاطلاع على ما يبدعه الآخرون، وللشعراء خصوصيَّة في التعامل مع المحيط، ومعطى الاستفادة من مكوِّناته، وحفظ ما يمكن حفظه، وبخاصة ما يمتُّ بصلة مباشرة لنمط الفن الذي يبدعون فيه، وهذا المحفوظ لا بدَّ أن يكون حاضرًا - بصفة ما - لحظة ولادة النَّص، وقد يتسلَّل هذا الحضور إلى أعماق النَّصِّ بكيفيَّة قد تخلو من القصديَّة، فتكون ضمن إطار (اللاوعي أو اللاشعور)، ولكنه في بعض الأحيان قد لا يخلو منها، فيكون بدافع (الوعي والشُّعور)، حينها يكون النَّص المتعالق معه قد فرض نفسه على شكل النَّص الجديد، أو مضمونه، بإرادة

مبدعه، وفي الحالتين لزامًا أنْ يُحْدثَ أثرًا فنيًا وإلا كان حشوًا متكلّفًا، وكَلاًّ على القيمة الفنيَّة لا إثراءً لها.

وحقيقة الأمر أنَّ الشاعر يعي تمامًا " أنَّ الأثر الفني يخرج مزيجًا من صورتين إحداهما تستمد أصلها من الخارج [النَّص الغائب]، والثانية ينبوعها هو الداخل [التجربة الشِّعريَّة]. هنا يتحقق نوع من التوحد بين واقعين: الواقع الخارجي والواقع الداخلي. هنا أصبح ما يستمد من العالم الخارجي في الأثر الفني وسيلة للتعبير عن العالم الداخلي[1]".

ولقد ذهب بعض المهتمين بالشأن الشعري من دارسين ونقاد؛ إلى إطلاق حكم على مسألة (التَّعالق النَّصي) أو (التَّناص) بأنَّه سرقة شعريَّة، وهذا أراه حُكمًا جائرًا في منطوقه، مضلِّلاً في تطبيقه؛ لأنَّ السَّرقة وفق المفهوم اللُّغويِّ: ما يؤخذ من الغير في خفاء وتستر[2]، أمَّا ما يكون في العلن فهو شيء آخر غير السرقة، قد نسمِّيه استعارة، أو تأثرًا، وقد نسمِّيه ـ في أسوأ الأحكام ـ اعتداءً، فالشَّاعر عندما يتناص نصُّهُ مع نصٍّ آخرَ سابقٍ له – وهو ما يسمِّيه بعضهم - ومنهم النَّاقد (يوسف نوفل)- (التَّناصيَّة) فإن إشارات هذا التعالق تبدو واضحة، بغض النظر عن نمط التعالق الذي قد يصل إلى ذكر بيت كامل لشاعر آخر في نصه، فـ "التناصيَّة تناصيات بسبب العصر، وبسبب الموقف العام للشَّاعر وشعريته[3]".

([1])-د. سامي الدروبي : علم النفس والأدب، ص26

([2])-ينظر : الفيروزابادي : القاموس المحيط، ص 842.

([3])-د. يوسف حسن نوفل : استشفاف الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – ط1 / 2000م، ص 153

فهل من المنصف أن ننعت هذا الشَّاعر الذي ساق لنا من إبداع الآخرين – علانية – ما يُعيننا على فهمه بالسَّارق؟. إنَّ وصفه بهذه الصفة ضربٌ من التجنِّي. أليس من الجائز أن يكون هدف هذا الاقتباس إعادة هذا الجزء المقتبس (القديم) إلى حاضرة الوجود، من خلال التَّناص معه، فَيَغْنَي ويُغْنِيْ ؟، أي أنَّ لفت الذاكرة إلى نصٍّ سابقٍ يجيء من باب الإقرار بالقيمة الفنيَّة الخالدة للنَّص المتقاطع معه، وهو ما جعل المُقتَبِس (الشَّاعر) يستعين بهذه القيمة، والإفادة من اللفظ والمعنى في النَّص القديم وتوظيفهما بما يحملان من دلالات في نصِّه الجديد، لخلق تفاعل بين نصين اختلف زمانهما، وتوحَّدت رؤاهما؛ إذ إنَّ "الماضي موجود في الذاكرة دوماً، متغيراً، وحاضراً، وناجياً، ويمكن أن نجد فيها تزامناً بين أعمال غير متزامنة[1]". وهذا ما ينطبق على هذا النَّص الذي أصبح هو الآخر من الماضي المحفوظ في الذاكرة.

وهذا ما يدفع الباحث إلى القول بأَنَّ التناصَّ دفقٌ منَ الإلحاحِ يقود الذَّات الشَّاعرة - إراديًّا أو لا إراديًّا - إلى مخزونها المكوَّن من نصوص سابقة، وقد أدَّى تراكمها في الذاكرة إلى التَّشبُّع بها، فتحوِّل هذا التَّشبع إلى تأثُّر، وهو ما جعلها في منطقة التهيُّؤ الاستخداميِّ في أي مساحة يجد الشاعر نفسه فيها، في مقابل إصرار المخيِّلة على اللجوء إليها، وهذا ينفي الرِّيبة، ويبعث على اليقين، ويدفع إلى القول بأنَّ النيَّة معقودة على إضفاء قيمة فنيَّة للنص الجديد، تستمد انتعاشها بإلحاق الموروث القديم به، وإسقاط الجزئيَّات المتطابقة مع مضمونه عليه، في فعل شعوري، بأن يتعمَّد الشاعر التناص، ويظهره في ألفاظه ومعانيه وهو يعلم

(1)-تيفين ساميول : التناص ذاكرة الأدب، ص 65.

بوجود النَّص السابق، أو يورده لاشعوريًّا في سياق توارد الخواطر، أو تشابه الحالات، و" مثل ذلك لا يُطْلَقُ على الآخر فيه اسم السرقة من الأول[1]".

وهناك ما أطلق عليه أهل الصناعة وقوع الحافر على الحافر،" سئل أبو عمرو بن العلاء: أرأيت الشاعرين يتفقان في المعنى ويتواردان في اللفظ لم يلقَ واحد منهما صاحبه، ولم يسمع شعره؟ قال: تلك عقول رجال توافت على ألسنتها، وسئل أبو الطيب [المتنبي] عن مثل ذلك فقال: الشعر جادة، وربما وقع الحافر على موضع الحافر[2]". فمن الممكن أن يجد الشَّاعر نفسه في تعالقٍ نصيٍّ مع نصٍّ سابق له، واكْتَشَفَ، أو أُكْتُشِفَ أنَّه يدور في فلك هذا النَّصِّ بشكل من الأشكال دون أن يدري، وهو ما رمى إليه (أبو هلال العسكري) حينما قال: " ليس لأحد من أصناف القائلين غِنىً عن تناول المعاني ممَّن تقدَّمهم والصبِّ على قوالب من سبقهم[3]".

ومهما يكن من قول فإن الكلام متداول بين النَّاس، وقد يقع قول متأخر في تطابق مع قول متقدِّم عن غير عمد، أو أنَّ متأخرًا يأخذه الظَّنُ بالسَّبق في عقد استعارات أو تشبيهات، أو صور شعريَّة بليغة، لكنه يكتشف سوء ظنِّه عندما يجد، أو يُنبَّأ بوجود سابق له، ومن ذلك ما أقرَّ به (العسكري) نفسُه حين قال: "وذلك أني عملت شيئًا في صفة النساء (سَفَرْنَ بُدُورًا وانْتَقَبْنَ أهِلَّةً) وظننت أني سبقت إلى جمع هذين التَّشبيهين في نصف بيت، إلى أن وجدته بعينه لبعض

([1])-ابن الأثير : المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر، ج3، ص 220

([2])-ابن رشيق : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تحقيق : محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتَّوزيع والطِّباعة – بيروت – ط5 / 1981م، ص 289

([3])-أبو هلال العسكري : كتاب الصِّناعتين. الكتابة والشِّعر. تحقيق محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيَّة، ط1 / 1952م، ص 196

البغداديين؛ فكثر تعجبي، وعزمت على ألاَّ أحكم على المتأخِّر بالسَّرق* من المتقدِّم حتْما[1]".

وبهذا يكون دور المتلقِّي مهمًا في الوقوف على ماهية التَّناص، وإحالة اللاحق على السَّابق، والكشف عن مواطن التَّعالق، وفي كلتا الحالتين يكون المردود النفعي مزدوجًا؛ فالنَّص الجديد يدعم حضوره القيمي بما في النَّص القديم من القيمة التَّي أسهمت في فرضه ولو في غير ذات العصر الذي أنتج فيه، وفي الوقت نفسه يعيد الجديد القديم إلى واجهة التَّلقي، حيث يقوم الطَّرف الثَّالث في العملية الإبداعية "المُرسل إليه" بممارسة دوره النَّقدي لإدراكه أنَّ التَّعالق النَّصي "نوع من تأويل النَّص، أو هو الفضاء الذي يتحرك فيه القارئ الناقد بحرية وتلقائية، معتمدا على مذخوره من المعارف والثقافات، وذلك بإرجاع النَّص إلى عناصره الأولى التي شكلته وصولاً إلى فك شفراته[2]"، فيصبح على يقين من أنَّه "لا وجود لنص قبل أن يكون ثمة قارئ[3]".

والأمر الواجب الإقرار به: إنَّ حقيقة التَّداخل بين النُّصوص أمر لا مناص منه مادامت العناصر المكونة لهذه النصوص واحدة (اللغة، الخطاب، التراكيب، الصور...)، فكلُّ هذه العناصر وغيرها لا بدَّ أن تتقاطع بشكل ما، في نقطة ما لتخلق تفاعلاً نصيًا، قد يكون مقصودًا، وقد يكون عفويًا. فعندما يستخدم

* أي : السَّرقة

([1])-نفسه، ص 197/196

([2])-د. عبد العاطي كيوان : التّناص القرآني في شعر أمل دنقل، ص 17

([3])-كلاريسا لى آي لنج : المؤلف والنص والقارئ " دراسة في نظريات استجابة القارئ " ترجمة : د. السيد إبراهيم، نشرت في مجلة " محاور" مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية " تصدرها الجمعية المصرية للنقد الأدبي " العدد 2 /2005م، ص32

شاعر ما كلمة (ودِّع) – مثلاً – في أي صورة، أو لأي معنى، فإنَّ الذهن سيندفع مباشرة نحو بيت الأعشى:

وَدِّعْ هُرَيْرَةَ إِنَّ الرَّكْبَ مُرْتَحِلُ وَهَلْ تُطِيْقُ وَدَاعَاً أَيُّهَا الرَّجُلُ[1]

في حين أنَّ المتحدِّث يقصد: ودِّع أهلك، أو رفاقك ..إلخ.

ويتحدَّد أفق العلاقة النَّصيَّة وفقًا لموقف القارئ ودرجة تناغمه مع النَّص حيث إنَّ " استجابة القارئ مهما تكن ذاتيَّة، إنما هي تشكيل مستمر للحوادث التي تنطوي عليها العمليَّة الذهنيَّة للقارئ التي تضبط الأفكار على نحو بطيء للوصول في النهاية إلى فهم المعنى الفعلي للنَّص[2]". وإذا كان هذا يحدث مع النصوص كافةً فلابدَّ وأن يكون التعامل مع النَّص الذي يقود إلى نصٍّ، أو نصوص أُخر أكثر فاعلية كونه يُلزم باستدعاء المخزون الذهني للملتقي، والقارئ المتخصص (النَّاقد) مرغم على بذل طاقة أكبر في عمليتي الإرجاع والاسترجاع، بينما القارئ العادي سيجد نفسه مجبرًا على شغل ذهنه بقضية إرجاع النَّص لما ورد في ذهنه من محاكاة لنصٍّ سبق أنْ وجد طريقه إلى مخيلته، وهذا رهن بمدى ثقافته.

والشَّاعر الليبي لم يكن بمنأى عنِ التَّعالق النَّصي، الذي سُجِّل حضوره في نصوص كثير من الشُّعراء، في العصور الأدبيَّة كلِّها، وربما من جائز القول: إن أغلب الشُّعراء الليبيين قد خاضوا في ذلك، وكان حضور النَّص الآخر – بغض النظر عن عصره- ماثلاً في إبداعهم بدءا بشعراء البدايات الذين انتهجوا

---

(1)-ديوان الأعشى : شرحه وضبط نصوصه وقدَّم له : د. عمر فاروق الطبّاع، دار القلم للطباعة والنَّشر والتَّوزيع – بيروت – لبنان، د. ط / د. ت، ص 173

(2)-كلاريسا لى آي لنج : المؤلف والنص والقارئ، ص24

الكلاسيكيَّة مذهبًا أدبيًّا لهم، ووصولاً إلى النِّصف الثَّاني من العقد الأول من هذا القرن العشرين. فكما تأثَّر الشَّاعر اللِّيبي بالذَّات الشَّاعرة وحاكاها، تأثَّر بقيمة الإبداع فأودعها نصوصه، سواء في استشفاف اللَّفظ، أم المعنى، أو الصورة، وأحيانًا يودع نصَّه بيتًا كاملاً. وفي أحيان أخرى يتقاطع مع نصٍّ من نصوصه السَّالفة في تناصٍّ داخليٍّ له مدلوله. وهذا ما جعلني أقسِّم التَّعالق عند الشَّاعر اللِّيبي إلى صنفين: (خارجي، وداخلي).

أ ـ التَّعالق الخارجي:

التَّناص في الشِّعر بعامة - بغض النَّظر عن انتمائه لعصر بعينه، أو مكان دون آخر- ذو حضور فاعل قديمًا وحديثًا، وبما أنَّ العمل الشعري يصبح مشاعًا بمجرَّد خروجه عن سلطان صاحبه؛ فإن للآخرين حقَّ تعقبه، تناولاً، وأخذًا، ونقدًا، وذلك بما لا يخلُّ بالثوابت الفنية، والملكية الإبداعية، والشَّاعر الليبي معني بالأدب عامة، والشِّعر خاصة، لذا فهو يعمدُ إليه بغية الاستفادة منه، بتوظيف ما يراه ملائمًا لتجربته الشِّعريَّة، وخادمًا لغرضه، ويبقى الحكم رهنًا بكيفية التَّعامل والاستخدام.

لن تقودنا كثرة التَّناصات في شعر (حسن السُّوسي) إلى الاستغراب بقدر ما تقود إلى البحث والتَّأمل، والوقوف عندها؛ فهو واحد من ألمع شعراء الكلاسيكيَّة في ليبيا، وصاحب إطلاع واسع على كثير من صنوف الأدب، وذو حافظة واعية، وقدرة ذوقيَّة مرهفة في انتقاء الشعر العربي القديم، وهذا ما منحه ثقافةً وافرةً، شكَّلت لديه مخزونًا تراثيًّا زاخرًا. ولقد ذكرت في فقرة سابقة*،

* يُنظر، ص 126

ومن خلال تتبُّع إبداعه: إنَّه شديد الميل إلى شعراء العصر العباسي، ومفرط في التعلق بهم، وهو ما يجسِّده سياق قصيدته (لو بُعِثَ الحطيئة[1])، التي أفرد لهم مكانًا في مضمونها على الرُّغم من أنه يحاكي شاعرًا آخر من عصر آخر. يقول في هذه القصيدة:

أبا مليكة، قم واستطلع الخبرا

واجهر بما كان قبل اليوم مستترا

ملكت ناصية الإفحاش مبتدئًا

ونلت جـائزة الإقذاع مقتدرا

......

أبا مليكة، قم واستطلع الخبرا

واصدع بقولك واملأ عصرنا "غررا"

فالشَّاعر – هنا - في أوَّل بيتٍ من القصيدة يفصح عن لغته الشِّعريَّة التي سينقل من خلالها تجربته الشِّعريَّة، حيث إنَّ " التجربة الشِّعريَّة تجربة فنيَّة، وإنها تعنى بشكل عام بالانفعال الشعري الذي تولده الاستجابة للدوافع المثارة في القصيدة الشِّعريَّة[2]"، تلك الدوافع التي جعلته يرتمي في أحضان التراث، ويخص شخصية (الحطيئة) بالنداء الذي حُذفت أداته، ولم يكن ذلك من باب عدم الأهميَّة، بل كان ذا قيمة، وبخاصة في مستهل القصيدة.

ومهما يكن من أمر هذا النِّداء فإن الشَّاعر لم يبغِ الشخصية التراثيَّة الأدبيَّة في ذاتها؛ وإنَّما كان المستدعى عنده صفة من صفاتها التي اشتهرت بها

([1])-ديوانه : المواسم، ص 71

([2])-د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث " مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية "، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت - ط3 / 1984م، ص 62

وهي (الهجاء). لقد تجاوز ظاهر هذه الشَّخصيَّة، وقفز إلى أعماقها؛ وهكذا يفعل مبدعو الشِّعر في مثل هذه الحالات قد "يجد الشَّاعر أن البعد الذي يناسب تجربته من أبعاد الشَّخصيَّة التراثيَّة صفة من صفاتها، فيستعير هذه الصفة، ويجعلها هي محور عمله الشعري[1]"، وفي هذه الحالة لا يمكن أن نقول: إن الأمر متطابق بين الشَّاعرين. إنَّ معايشة (حسن السُّوسي) لواقع يبعث على السَّخط أحوجه إلى العودة إلى الماضي والاستعانة بما يشفي غليله، فكانت صفة الهجاء عند (الحطيئة) هي الأنسب لهذا الغرض. ولم يفت هذا الشَّاعر وهو يستعين بهذه الصفة أن يُذَكِّر – في تناصٍ مقصود - بما عرف عن صاحبها من قذاعة اللسان الذي لم ينجُ منه شيء حتَّى أنَّه هجا نفسه، حيث قال:

هجوت نفسك لمَّا لم تجد أحدًا

كفئًا أعد – راشدًا– في نفسك النَّظرا[2]

منوِّهًا بقول (الحطيئة) في حق نفسه:

أرى لي وجْهًا شوَّه اللَّه خَلْقَهُ

فَقُبِّحَ مِنْ وجْهٍ وَقُبِّحِ حَامِلُهُ[3]

ولهذا التذكير شأنه في إثارة المتلقِّي من خلال تضخيم الصورة المنقولة، التي انعكست بالفعل على انفعال الشَّاعر عندما سار في طريق (الحطيئة) ذاتها، وأخذ يهجو عصره بمن فيه في قصيدة طويلة سأكتفي بذكر بعض أبياتها ذات الصِّلة بموضوع حديثنا.

لقد عوَّل (حسن السُّوسي) على حادثة (الحطيئة) مع (الزبرقان) حيث يقول:

([1])-د. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية، ص 194

([2])-ديوانه : المواسم، ص 72

([3])-ديوان الحطيئة. قدَّم له ووضع هوامشه وحواشيه : د. حنا نصر الحتي. دار صادر – بيروت - د.ط / د.ت، ص257

الزَّبرقـان بن بدرٍ: سيدٌ شملت
آلاؤه من ذويه: البدو والحضرا
ألفاك – إذ كنت مغمورا – بلا سندٍ
إلا لسانًا، متى تضرب به بترا
وقد تـولاَّك بالمعروفِ مبتدئًا
وقد تولَّيته بالفحش مبتدرا
وانحزت – من طمعٍ– جهرًا لشانئه
وكنت مؤتمرًا فيمن به ائتمرا

قصَّة هذه الحادثة أنَّ (الزَّبرقان بن بدرٍ)، وهو سيد مشهور من رجالات العرب، حلَّ عليه (الحطيئة) ضيفًا، وأقام عنده؛ فأكرمه، لكنَّ (الحطيئة) انجرارًا وراء طمعه، تآمر مع من أغروه بهجائه، فما كان من (الزَّبرقان) إلا أن شكاه لأمير المؤمنين (عمر بن الخطاب)، الذي أمر بحبسه بعد نقضه للعهد الذي قطعه على نفسه بعدم العودة إلى قول الهجاء. وقد وظَّف شاعرنا (حسن السُّوسي) هذه الحادثة ليؤكد نجاعة تفاعله مع هذه الشَّخصيَّة تأسيسًا على أبرز صفاتها، وساق ما يبرهن على ذلك، ثمَّ زاوج الاستفادة بالاستغلال الفني لهذه الشَّخصيَّة، وبتوجيه نقد لاذع للوضع الراهن، لخلوِّه ممن يحمل صفات (عمر بن الخطاب)؛ فالعابثون في حلٍّ من أي رادع، والمغبونون في عوز لأي منصف. يقول مخاطبًا الحطيئة:

لا تخشَ ما بيننا من كنت ترهبه
فهل ترى بيننا يا صـاحبي (عمرا)
يُومِي بأشفاه في حزمٍ، وفي ثقةٍ
إلى لسـانك، أو يحمي لك الإبرا

يهمه من أمور النـاس أتفهها

ويتقي الله إن يأمر، وإن زجـرا[1]

بذكر محاسن الخليفة (عمر بن الخطاب)، يذمُّ الشَّاعر (حسن السُّوسي) واقعه في أسلوب تقريري مباشر، معوِّلاً على القيمة اللُّغوية لأداة النهي (لا)، وما تبعها من تراكيب تحمل مدلولات عكسيَّة تستشف بتخمين أضدادها التي لا يتكلف الذهن كثير عناء في استخلاصها. لقد رسم الشَّاعر صورة ثلاثيَّة الأبعاد، أطرافها كرم (الزَّبرقان)، ولؤم (الحطيئة)، وصفات (عمر بن الخطاب) ليقابلها بـ (فقد الكرم)، و(شيوع اللؤم)، و(اندثار الإنصاف ورد المظالم). من الواضح أنَّ التَّأثرَ النَّفسيَّ برداءة الواقع قد شكَّل الدافع الأقوى الذي وجه الشَّاعر (حسن السُّوسي) لتضمين هذا الحدث في هذا المقطع، فقد تنبَّه – هنا- إلى " أنَّ ما يلائم تجربته من ملامح الشَّخصيَّة المستعارة ليس هو صفاتها المجرَّدة وإنما بعض أحداث حياتها[2]". وفي تهكُّم مقصود يُضمِّن صدر بيت مشهور لشخصيَّته المستدعاة من خلال تاريخها، وهو ذو صلة بهذه الحادثة؛ يقول السُّوسي:

أتيته بلسان حـاذقٍ ملقٍ

تُلقي بشعرٍ سرى في الأرضِ وانتشرا

"ماذا تقول لأفراخ بذي مرخٍ"

قلها لنفسك ... هـلاَّ كنت معتبرا[3]

([1])-ديوانه : المواسم، ص 74/73

([2])-د. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية، ص 195

([3])-ديوانه : المواسم، ص 75/74

عندما أمر الخليفة (عمر) بسجن (الحُطيئة)، وعرف هذا أنَّ الأمور ليست في غير صالحه، خاطبه مستعطفًا بقصيدة رقَّ لها قلب (عمر) فأطلق سراحه. وقد اكتفى شاعرنا بذكر صدر بيت من أبياتها وهو الأكثر شهرة وتأثيرًا:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخٍ

زغب الحواصل لا ماء ولا شجر[1]

لقد أورده الشَّاعر (حسن السُّوسي) ليوفِّر على نفسه، وعلى المتلقِّين سرد بقيَّة الحادثة، ويتجنَّب الإسهاب في وصف الشَّخصيَّة التي استدعاها، وكشف سلوكها، ويتفرَّغ – مستفيدًا من الأثر النَّفسيِّ للصُّورة الشِّعريَّة في بيت (الحطيئة)، وكذلك من سيرته - لطرح، المتمثِّلة في نبذ الواقع الذي أصبح – حقيقةً – مدعاةً للهجاء، ولكنه تدارك الموقف، وأقرَّ بأن الداءَ أمسى فوق طاقة كلِّ دواء بما فيه (الهجاء)؛ لأنه لم يعد ذا فاعليَّة، بل أصبح التأثير عكسيًّا، حيث صار للهجاء إطراء المدح والثناء، لتغيُّر أحاسيس الناس وأخلاقهم. يقول مخاطبًا شخصيَّته التي يعوِّلُ على صفتها الأساسيَّة (الهجاء):

فلو بُعِثَتَ، مللت القول في نفرٍ

يلقون هجوك: كالتقريظ مفتخرا

تغيَّر النَّاس، غير الناس، واختلفت

تلك المقاييس عمَّا كنت مذَّكرا[2]

فالشَّاعر يُعيب على زمانه تغيُّر كلِّ المعطيات فيه، فالرذائل تشكِّل سمعته، والفضائل لم يعد لها مكان، وعمَّت الخطايا فعال البشر، وهو ما حدا به إلى

([1])-ديوان الحطيئة، ص

([2])-ديوانه : المواسم، ص 75

استحضار شخصيَّة (مسيلمة الكذَّاب)، وتوظيفها للدلالة على بلوغ الكذب والنفاق حدًّا يجعل (مسيلمة) يتذمَّر منهما، ويسعى للخلاص منتحرًا؛ لأنه لم يعد يجد لنفسه مكانًا من كثرة الكذَّابين والمدعين:

فلو (مسيلمة) الكذَّاب أدركه

لمات من غيظه غمًّا أو انتحرا

لا عيش فيه له فالكاذبون به

بزّوه – فيما ادَّعى– إفكًا وما فجرا[1]

ثمَّ يواصل الشَّاعر هجاءه، لواقع أهل عصره، ويختصُّ في جزئيَّة من نصِّه، من رأى أنهم ممن يدَّعون الشِّعرَ، ومن يكذبون فيه تملُّقًا ورياءً. كما تعمَّد تحديد موقفه من قضيَّة (الشعرِ الحرِّ)، في تساؤلٍ يقرأ منه التهكُّم، بتوظيفه للفظ (جنحوا) الذي يستشفُّ منه عدم الرضا والقبول، وذلك – كما يرى - بخروج مريدي الشِّعر عن مفهومه المعروف المألوف، وسرقة أفكار الأوائل وإبداعهم. يقول في ذلك:

وهل تراهم أساءوا حينما جنحوا

واستحدثوا نمطًا في الشِّعر مبتكرا؟

...

ومن مساوئهم نبش القبور لكي

يستلهموا من رؤى أصحابها الفكرا

ويستطرد في هجائه، فيخبرنا بأنَّ (المعري)* الشَّاعر المُجيد كان ممن أقلقهم وجود هؤلاء الذين يعنيهم، حتى إنَّه انذعر في قبره، وكذلك (المتنبي) الذي لم

(1)-نفسه، ص 76

يكن بمنأًى عن مساوئهم فقد جرُّوه، وهو الشَّاعر العبَّاسي الفحل. لقد ضمَّن قصيدته - للتَّعريف به، وذكر سجاياه - بيته المشهور الذي أغناه عن كثير من القول، ليقينه أنَّ هذا البيت يعيش في ذاكرة كلِّ ذي اتصال بالأدب. الذي يقول:

"والخيل والليل، والبيداء، تعرفه "

والسيف، إن سُلَّ، والقرطاس، إن سُطِرا

إنَّ هذا التَّعالق الشِّعري مع الشَّاعر (المتنبي) من خلال إبداعه، أكسب تجربة الشَّاعر (حسن السُّوسي) الشِّعريَّة قيمة فنيَّة، ضمنت وصول المعنى مع اختصار المساحتين: الزمانيَّة والمكانيَّة. ولم ينسَ أيضًا أن يذكِّرنا بشاعر ثالث (أبي تمَّام) صاحب المكانة العالية في التُّراث الشِّعري. حيث يقول:

وما (حبيب) نجا من قبله، فإذا

به – وبالشعر– صارا: جملة خبرا

إنَّه يختم قصيدته الطَّويلة بالتَّأسِّي على حال الشِّعر والشُّعراء؛ فهذا الشَّاعر (أبو تمَّام) صاحب القامة الرفيعة في فنِّ الشِّعر لم يسلم هو الآخر من أذيَّتهم. ومن ثم خلص إلى نتيجة مفادها: لا شيء يرتجى من واقع هذا سلوك أهله، إنهم لم يرعوا إلاًّ ولا ذمَّةً لأخلاق، أو إبداع ذوي حظوة تراثيَّة، أو مكانة اجتماعيَّة.

---

* هو أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان ... من أهل معرَّة النعمان من بلاد الشام، وكان غزير الفضل شائع الذكر وافر العلم غايةً في الفهم عالما حاذقا بالنحو، جيد الشعر جزل الكلام، شهرته تغني عن صفته ... ولد بمعرة النعمان سنة ثلاث وستين وثلاثمائة واعتلَّ علة الجدري التي ذهب فيها بصره سنة سبع وستين وثلاثمائة. توفي سنة تسع وأربعين وأربعمائة في أيام القائم. ينظر: ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ص 196/195.

ويخلص الباحث إلى أنَّ الشَّاعر(حسن السُّوسي) استفاد كثيرًا من صفة (الحطيئة) وأحداث حياته، فكانت مفتاح نصِّه، وأساس بنائه، وأنَّه لم يستطع ـ في هذا النَّص ـ الخروج من أسر النَّص القديم، وتأثير الشَّخصيَّة المستدعاة، فقد كان (الحطيئة) حاضرًا بقوَّة في هذا النَّص، مما غيَّب حضور شخصيَّته هو، ومُردُّ ذلك إلى أنَّ شاعرنا لم يفلح في " تخليص النص الغائب من سياقه الأصلي ليصبح – على نحو من الأنحاء – جزءًا أساسيًّا من البنية الحاضرة[1]"، ومن ثم لم يكن من العسير علينا أثناء القراءة العزل بين النَّصين، والتعامل معهما منفردين.

والأمر ذاته ينطبق على الشَّاعر (خالد زغبيَّة) الذي يتقاطع في إحدى قصائده وبشكلٍ واضح ومباشر مع قصيدة معروفة للشاعر (أبي العلاء المعري)، لم يكفه أنَّ عنوانها حمل اسم هذا الشَّاعر، بل أشار فيه إلى مُؤَلَّفٍ له وهو (اللزوميَّات)، حيث جاء هذا العنوان (لزوميَّة إلى أبي العلاء[2]). لقد استخدم الشَّاعر نصَّ (المعرَّي): فكرة، وألفاظًا، ومعنًى، ولولا أنَّ اختلاف الزَّمان والمكان، ومواضع القصديَّة، والسِّياق الشِّعري، ألبسن النَّصَّ الجديدَ حلَّةً مختلفةَ الشَّكلِ، وأوجدن له انتماءً جديدًا؛ لكان إلحاقه بنص (المعري) أجدى.

يقول (زغبيَّة) في قصيدته هذه:

يقتلع الأشجار من جذورها
ويسحق الأغصان
يدوس فوقها .. يروع الحمام في أبراجه ..

([1])-د. محمد عبد المطلب، دراسات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيأة المصرية العامة للكتاب – القاهرة – د.ط / 1995م، ص163

([2])-ديوانه : غداً سيقبل الرَّبيع، الدار العربية للكتاب – ليبيا – تونس، ط2 / 1989م، ص 83

يجعله ينوح .. يشدو .. مثلما يشاء
وكيفما يشاء
سيان يا أبا العلاء في اعتقادنا سيان
لم يجدنا من نوحها غناء
لم يجدنا من شدوها بكاء
كلا ولم يغررك من بشيرها نذير..
أو من نذيرها بشير
في عصرنا قد يستوي الضدان ..
قد يستوي الشبيه بالنقيض ..
والنقيض بالشبيه ..
قد يستوي الحكيم بالسفيه ..
والمجد بالحضيض
قد يستوي الزمان والمكان
باللازمان .. واللامكان[1]

إنَّها معارضة لقصيدة (المعري) المشهورة (غير مجدٍ[2]) – إن جاز ذلك – ومجاراة له في فلسفته التي اشتهر بها، فتأثير (المعري) يتجلَّى واضحًا في كلِّ سطرٍ شعري فيها، ناهيك عن عنوانها. لقد أعاد صياغة قصيدة (المعري) صياغةً حديثةً، تُبْرز محاولة الشَّاعر (خالد زغبية) الاستعانة بالتُّراث لمحاجة الواقع ومقارعته من منظور فلسفي يكشف عقمه، ويزدري رجالاته الذين اكتفى

([1])-نفسه، ص 85/84

([2])-ديوان : سقط الزِّند شرحه وضبط شروحه، وقدَّم له : د. عمر فاروق الطِّباع، دار الأرقم للطِّباعة والنَّشر والتَّوزيع – بيروت - د.ط / 1998م، ص 49

بالإشارة إليهم ضمنًا تحت مسمَّى (تجارة الفكر[1])، في تجسيد لرؤيته المتيقنة بأنَّ من مهام الشَّاعر "إزاحة الستار عن واقع لا نراه، والتعبير عن هذا الواقع بالأثر الفني[2]"؛ فالذي نريده أن يدرك الشَّاعر بأنَّه مطالب بأن يصوِّر الواقع لنا بالشَّكل الذي يؤثِّر فينا، ويمنحنا القدرة والثقة على مجابهته. وقد ذهب شاعرنا إلى الغاية ذاتها حين قال:

رائجة تجارة الفكر الذي يصنف الرجال ..
ويذبح الحروف ..
ويصنع الحتوف .. [3]

الفكر- هنا - فكر مَنْ؟ تساؤلٌ ضمنيٌّ تطرحه قراءة النَّص، إنه فكر الإنسان، فلا فكر خارج إطار الإنسانيَّة، والإنسان المشار إليه هو الفاعل المؤثِّر (سلبًا أو إيجابًا)، لكنَّ شاعرنا يشير إلى الفكر السلبي (المؤثر السلبي) الذي مصدره نفس سيئة تقلب موازين الأشياء، وتجعلها بلا قيمة أو هدف، فحمامة (زغبيَّة)، هي ذاتها حمامة (المعرِّي)، وإن اختلف الزمان والمكان، ولا فرق عند الاثنين بين النُّواح، أو الشَّدو فـ(المعري) يقول:

غيرُ مجدٍ في ملِّتي واعتقادي   نوحُ باكٍ ولا ترنُّمُ شـادِ
أبكت تلكمُ الحمامةُ أم غنَّتْ   على فرع غصنها الميَّادِ[4]

و(زغبيَّة) يقول فيما ورد أعلاه:

يدوس فوقها .. يروع الحمام في أبراجه ..

(1)-ديوانه : غدًا سيقبل الرَّبيع، ص 83
(2)-د. سامي الدروبي : علم النفس والأدب، ص144
(3)-ديوانه : غدًا سيقبل الرَّبيع، ص83/84
(4)-ديوانه : سقط الزِّند، ص 49

يجعله ينوح .. يشدو .. مثلما يشاء
وكيفما يشاء
سيان يا (أبا العلاء) في اعتقادنا سيان
لم يجدنا من نوحها غناء
لم يجدنا من شدوها بكاء[1]

إنَّ الفكر السَّيئ قد روَّع الحمام حتى تساوى عنده النوح والشدو، كما تساوى عندنا، بل لم يعد مجديًا لنا، فلا الفرح يسرينا، ولا الحزن يشقينا. والملاحظ أنَّه تعمَّد قلب التراكيب لتتوافق مع الفكرة العامة للنص، وهي (سوء العصر)، ليتمكَّن من" إنتاج القيمة الجديدة من خلال توالد النص مع أشباهه من الموروث بشكل غير حرفي، ولا هو منقول برمته[2]". لقد جعل النُّواحَ مقابلاً للغناء وهما ضدان، والشَّدوَ مقابلاً للبكاء، وهما نقيضان، وجعل البشيرَ رسولاً للوعيد، والنَّذيرَ حاملاً للبشير، لقد جمع صفات الضِّدِّ إلى ضدِّهِ، وجاور بين المتباعدات فاختلطت المراتب (الدنيا والعليا) لتبقى في منزلة واحدة.

إنَّ تراكم هذه الإحباطات أدَّى إلى استفحال الأزمة بينه وبين الواقع وتصاعدها وصولاً إلى ذروة القلق النَّفسي، فجعله ذلك يستهجن العلاقة اللامعقولة، والتَّساوي المرفوض بين (الواقع والخيال). إنَّ هذا الخلط المؤدِّي إلى التَّشويش العقلي الباعث على الاضطراب هو الذي شحن به طاقته الإبداعيَّة؛ ليستمطر نقمة المتلقِّي على الواقع، بالاستفادة من قيمة الموروث الشعري، ومَنْ

([1])-ديوانه : غدًا سيقبل الرَّبيع، ص 84

([2])-د. عبد الله التطاوي : تقاطعات الحركة الشعرية بين الموروث والفردي، ص149

ورَّثوه "فالمبدع قد يستعير أفكارًا من غيره، ولكنه يوظِّفها توظيفًا جديدًا، ويرى فيها معاني جديدة[1]".

أيضًا يلجأ الشَّاعر (خالد زغبيَّة) بدافع المؤثر ذاته إلى قامة أخرى من قامات الشِّعر العربي لطالما حيَّرت النقاد، وشغلت ذوَّاقة الشِّعر حتى قامت لأجلها خصومات استمدَّت من اسمه اللامع وميراثه الشعري شهرتها؛ إنَّه (المتنِّبي).الشَّاعر الذي ملأ الدنيا و شغلَ النَّاس، وامتدَّ تأثيره إلى أغلب الشعراء في عصره وفيما تلاه من عصورٍ إلى عصرنا هذا، وشاعرنا أحد هؤلاء. لقد خصَّه بقصيدة – كما هو الشأن مع المعرِّي- عنوانها (كتابة على قبر المتنبي[2])، بدأها بنداء صريح:

يا أبا الطيب، آلاف الضفادع
ملأت مستنقع الوهم نقيقا وزوابع
وملايين الحناجر
سقطت صرعى .. وبحَّت ..
فوق أدراج المنابر
نسجت من حولنا، تلك العناكب
عشها الواهي، وظلَّت
في دياجيها، تقامر .. [3]

(1)-د. عبد الرحمن عيسوي : سيكولوجية الإبداع " دراسة في تنمية السِّمات الإبداعيَّة "، دار النهضة العربية للطباعة والنشر – بيروت - د.ط/ د.ت، ص21

(2)-ديوانه : غدًا سيقبل الرَّبيع، ص91

(3)-نفسه، والصفحة نفسها.

وكما بدأ الشَّاعر (خالد زغبيَّة) القصيدة بمناداة (المتنبِّي)، ختمها – أيضًا – بتكرار النداء ذاته، مضيفًا إليه أثرًا من أثاره الشِّعريَّة، في سعي منه لخلق توحُّدٍ بينه وبين (المتنِّبي)، بحكم العلاقة غير الطيِّبة مع الواقع، وقد أشار إليه بلفظ الحسرة واللوعة (آه). يقول:

آه .. واحرَّ فؤادي ..

يا أبا الطيب، ممن قلبه شبم[1]*

وكالجلمود .. جامد![2]

هكذا يختم الشَّاعر قصيدته بالنداء، مستفيدًا من بعض الجمل الشِّعريَّة للمتنبِّي كاشفًا فيها عن علل تؤذي نفسيَّته، التي لم يخفِ أسبابها، ومنها: دعاة الشعر الذين – لسوء الواقع – حجبوا الشاعر الصادق، وصاروا هم فرسان الحلبة. ولكي يعدِّد المقاصد، ويمنح التأويل أكبر قدْرٍ من الحضور؛ أكثر من علامات التَّرك، فشكَّلت المساحات البيضاء الكم الأكبر في النَّص .

أمَّا الشَّاعرُ (رجب الماجري)* ذو الحضور المتميز والفاعل في المشهد الشِّعري الليبي لعقود كثيرة ومتواصلة، فهو واحدٌ من الشُّعراء الليبيين الذين أشيد بإبداعاتهم واتجاهاتهم الفنيَّة؛ إنَّه " العندليب انطلق سحرًا عن الرَّاقدة – مثخنا

(1)-[3]

(2)-نفسه، ص 93

* لم ينشر الشَّاعر قصائده في ديوان إلا متأخرًا ؛ لأسباب منها ما يعود إليه بسبب انشغاله بالوظيفة، ومنها ما يعود لقصور في الاهتمام بالنَّشر وتغافل الإعلام، وعدم مبالاة القائمين عليه – في تلك الفترة – بالحركة الأدبيَّة رعاية ونشرًا، وقد ترتب على ذلك شبه تعتيم على الأدب والأدباء في ليبيا وهذا ما أفقدهم – صراحة إلى اليوم – المكانة ذاتها التي وصل إليها الآخرون من شعراء الأقطار العربيَّة الأخرى ممن يقفون مع الشَّاعر اللِّيبي على درجة إبداع واحدة. يُنظر مقدِّمة ديوان : في البدء كانت كلمة، للشَّاعر رجب الماجري، بقلم الشَّاعر : محمد المزوغي، ص6

بجراحه – وحلق في عليا السموات ينشد جمال الحق، وجمال الفن ليقدم من عصارة قلبه ألوانا من الروائع تفيض بالوطنية والحب العفيف[1]".

إنَّ حضوره المتميز في الشِّعر اللِّيبي الحديث كان نتاج تجربة شعريَّة زاخرة، وثقافة حصيفة، ولم يكن يبخل على إبداعه بما يملك من مخزون أدبي ثقافي جعله محافظًا على صلة الرحم مع التراث بكافة صنوفه، ومنها الشعر، وسنقف على قَدْرِ هذه الصِّلة إذا ما قرأنا قصيدته (رحلة مع التَّاريخ[2])، التي اعتمد فيها على عنصر السَّرد لبيان موقفه ممن شكلوا مراحل التَّاريخ، وما لمسه من التَّداعي التاريخي لبعض الأحداث والمقولات، ليُكوِّن حكمه الذاتي في شأن المطابقة والاختلاف، فهو يوضِّح – في استهجان - أثر العِرْقِ في الفروعِ، وذلك من خلال رسم صورة لمن يعنيهم بقوله:

...

لا ضير عندهم لا ضير

أن ترخص الأرواح والدِّماء

فدىً لناقة عجفاء[3].

هنا إشارة في استياء لما حدث في حرب (البسوس) بين قبيلتي (بكر) و(تغلب) بسبب ناقة، وما هذه الإشارة إلا نقدٌ ضمني، وتلميح خفي لاستمرار العقليَّة الجاهليَّة ذاتها حتى الآن، فهو يستلهم – ضمنًا - معنى الحديث الشريف " **تخيَّروا لنطفكم فإنَّ العِرْقَ دسَّاسٌ**[4]". وهو ما يرجع إليه التناحر بين

([1])-محمد الصادق عفيفي : الشعر والشعراء في ليبيا، ص 169.

([2])-ديوانه : في البدء كانت كلمة، مجلس تنمية الإبداع الثَّقافي – الجماهيريَّة - ط1/ 2005م، ص 232

([3])-نفسه، والصَّفحة نفسها.

([4])-الحافظ السيوطي : صحيح الجامع، ج1، دار المكتب الإسلامي – عمَّان – الأردن، ط3 / 1988م، ص 564

ذوي القربى في الدَّم والعقيدة، الذي هو سمة الواقع الذي يعاصره الشَّاعر ومجايلوه، ثمَّ يغادر الزَّمان والمكان، ويواصل حِلَّه وترحاله ليصل إلى العصر الأموي، حيث يحُطَّ رحاله في العراق، مُشيرًا إلى ذلك بقوله:

...

لما غزت ديارهم كتائب الإيمان
تجتث في أعماقهم غطرسة الجهل وزيف الكبرياء
واقتطفت فيهم رؤوسًا أينعت
فكان منهم الدُّعاة والهداة
وكان أيضًا منهم الغزاة[1]

في هذا المقطع أعاد الشَّاعر (رجب الماجري) إلى الأذهان موقف أهل العراق من الدولة الأمويَّة، وذكَّر بحقبة زمنيَّة مهمَّة من التاريخ العربي امتدَّت سنواتٍ طويلةً، وبدلاً من أن يسهب في تصوير الأحداث، اختار سبيلاً أسهل وأجدى، وأعمق أثرًا؛ وهو الإفادة من الموروث المتاحِ أمامَهُ، والمعبِّر بصلة مباشرة عن الموضوع، حيث ضمَّن نصَّه، القول المشهور ذاته للحجَّاج بن يوسف الثَّقفي الذي أوكل له الخليفة عبد الملك بن مروان* إخماد فتنة أهل العراق، حيث تلاقت خواطر الشَّاعرين (رجب الماجري)، و(السُّنوسي حبيب)*، عند هذا

([1])-ديوانه : في البدء كانت كلمة، ص 233

* هو عبد الملك بن مروان بن الحكم بين أبي العاص بن أمية بن عبد شمس بن عد مناف، وأمه عائشة بنت معاوية بن المغيرة بن أبي العاص بن أمية ويجتمع نسبه من جهة أبيه وأمه في أبي العاص، وكان يضرب به المثل في الخصال الحميدة والصفات الكريمة. ولد بالمدينة سنة 26 هـ في خلافة عثمان بن عفان، وقد نشأ نشأة عالية؛ فعرف بالشجاعة والنجدة، وكان فصيحًا بليغًا ...ينظر: د. حسن إبراهيم حسن : تاريخ الإسلام، ص 239/238.

* ينظر، ص 102.

النَّص " **إني واللَّه لأرى أبصارًا طامحة وأعناقًا متطاولة ورؤوسًا قد أينعت وحان قطافها، وإني لصاحبها**[1]". لقد أغناه هذا التضمين المتعمَّد عنِ الإسهاب في وصف الحالة التي كان عليها الوضع في العراق إبَّان قيام الدَّولة الأمويَّة، ونمط العلاقة بين الأمويِّين وأهل العراق الذين أسَّسوا فيما بعد، وعلى أنقاض الدولة الأمويَّة (الدَّولة العباسيَّة)، لقد استحضر(الماجري) ما في أذهاننا عن هذا التَّاريخ، الأمر الذي أعانه على طرح فكرته، واستطاع أن يفعل ذلك دون أن نشعر بفاصلٍ بين النَّصين، فأصبح النَّص الغائب جزءًا من النَّص الحاضر لا متطفِّلاً عليه، وهنا تكمن إجادة التَّعالق النَّصي.

ومن خلال اطِّلاعي على الشِّعر اللِّيبي وتتبُّع شعرائه – اتفق مع (مصطفى ناصف) في شأن صلة الشَّاعر بغيره من السَّابقين له، وفي بعض الأحيان بمعاصريه، وقد تتعدَّى هذه الصِّلة حدود العلاقة العادية إلى التَّأثر بإبداعهم بغضِّ النَّظر عن انتماءاتهم؛ حيث يقول:"إنه لا يمكن أن يكون لشاعر أو فنان معنى مستقل تمامًا عن كلِّ شيء آخر. ولذلك قد تتخذ صلة الشاعر بأسلافه دليلاً على نبوغه. هناك ما يصح تسميته باسم الإحساس التَّاريخي بالمعنى والفكرة[2]"، من ذلك نصوص (علي الفزاني) الشِّعريَّة، فكثيرًا ما يصدِّر هذا الشَّاعر – وبعد عنوان القصيدة مباشرة - قصائده بأقوال لمشاهير النَّثر والشِّعر من كتَّاب، وفلاسفة، وشعراء، وساسة، وقادة النضال الإنساني ... ومن أمثلة ذلك تصدير قصيدة (عين يعقوب) بقول (طاغور): " **أتلمس الحقيقة**

([1])-المسعودي : مروج الذَّهب، ص 134. وينظر في هذا المعنى أيضًا : أحمد حسن الزيات : تاريخ الأدب العربي، دار الثقافة – بيروت – ط28 / 1978م، ص 211

([2])-د. مصطفى ناصف : نظرية المعنى في النَّقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنَّشر والتَّوزيع. د.ط / د.ت، ص 105

ساعيًا وراءها يا حبيبتي[1]"، وقصيدة (الموت فوق المئذنة): بقول الشَّاعر التُّركي (ناظم حكمت): "**إنني أفضل أن أكون عبدًا في بلادي على أن أعيش ملكًا في المنفى**[2]"، ويصدِّر الثَّاني بقول (الحلاَّج): "**خذوا من كلامي ما يتناول فهمكم**[3]"، ومقطعها الثَّالث بقول الشَّاعر(بايرون): "**ألا ليت للنساء جميعًا ثغرًا واحدًا إذًا لقبلته واسترحت**[4]"، ومقطعها الرَّابع بقول الشَّاعر (رامبو): " **معي وحدي مفتاح هذه الجنة المتوحشة**[5]"، كما يصدِّر قصيدة (نهر الكبرياء) بقول الشَّاعر والكاتب الإنجليزي الشهير (شكسبير):"**ودع روميو زوجته وكتب لها رسائل في المنفى**[6]".... ناهيك عن تضمين هذه الأقوال، أو معانيها في متون نصوصه، ولو تتبَّعنا مثل هذه الشَّواهد، لوجدنا الكثير منها، لذلك أكتفي بما ذكرت؛ لأقف على ما في متون النُّصوص من تعالق نَصِّي، مكتفيًا بأنموذج للتدليل على كثرة التَّعالق في نصوصه. وهو قصيدة (الشيء المصلوب[7]) التي يقول فيها:

حين لم تأتِ الرسائل
قلت ما عادت صديقه
خدعتني ورمتني في الجحيم
ليتها كانت حكاية
من ليالي ألف ليلة

([1])-الأعمال الشعرية الكاملة / م1، ص 287
([2])-نفسه، ص 297
([3])-نفسه، ص 298
([4])-نفسه، ص 298
([5])-نفسه، ص 299
([6])-نفسه، ص 317
([7])-ديوانه : الطوفان آت، ص 70

" يا فؤادي رحم الله الهوى - كان صرحًا من خيال، فهوى[1]"

لم تكن حبيبته التي ينتظرها إلا رمزًا لحريَّة مفقودة ينشدها، قد تعلَّق بها يومًا لكنَّ اليأس من حضورها جعله يتمنَّى لو لم تكن حقيقةً، بل ليتها كانت أسطورة من أساطير ألف ليلة وليلة، ولكي يثبت واقعة اليأس أدرج في نصه بيتًا شعريًّا للشاعر المصري إبراهيم ناجي الذي كفاه تفسير واقعه النَّفسي، فكلُّ الأشياء خيال، وأساطير، تنهار عند أوَّل اصطدام بالواقع، لتصبح أطلالاً بالية. والواقع – كما يذكر في ختام القصيدة – أن الحريَّة في عصره، التي كان ينتظرها، تقبع في سجن الظلم تنتظر تنفيذ حكم صلبها.

أمَّا الشَّاعر (جيلاني طريبشان) فهو صاحب نزعة شديدة في التَّعالق النَّصي؛ حتى غدا الأمر لديه سمة أسلوبيَّة، إنَّه يجنح في كثير من الأحيان صوب الإغراق في قسوة اللفظ والمعنى، وتذكية ذلك بما يماثله من نتاج الآخرين ممن تماثل حالاتهم حالته، ومرد ذلك طبيعة البيئة التي ينحدر منها، والتي تعايش معها طيلة فترة حياته، بين حنايا وجدانه، حيثما رحل، وأينما حلَّ.

إنَّنا نلمح في أغلب قصائده دلالات القسوة والتَّشاؤم، بما يقودنا – مباشرة – إلى الاغتراب الذاتي، حيث سيطرة الوجع على كيانه، واستفحاله لدرجة التَّمكن من تجربته الشِّعريَّة، وهو ما أفضى إلى شكل متكرر، ومضمون مترادف، فالقصيدة تمثِّل له "مرآة نفسه... فالحساسية الشديدة التي يتميز بها (جيلاني) شخصيًّا وظروف حياته التي بدأت في ربوع (الرجبان)* مرورًا بمنافي أوربا والعراق والمغرب لتعود لتنتهي في فيافي (الرجبان)، جعلت من قصيدته

(1)-إبراهيم ناجي : الأعمال الكاملة، دار الشروق – القاهرة - ط3 / 1996م، ص 33

* بلدة الشَّاعر، وتقع إلى الجنوب الغربي لمدينة طرابلس بمسافة 180 كم.

تعبيرًا شديد الدِّقَّة عن هذا الواقع[1]". وليس أدلَّ على بؤس تجربته من تكرار كلمة (خراب)، وبشكل متتالٍ ثلاثًا وعشرين مرَّةً في قصيدة واحدة، كما أنَّ في كتابتها بشكل مائل قصديَّة، ولها مدلولها العكسيُّ. ونجده في القصيدة ذاتها التي تحمل عنوان (قدَّاس إلى كاتب ياسين[2])، قد عمد إلى الاستفادة مِن النَّص الآخر. والحقيقة، لقد أفلح في تذويب ما استقاه منه حتى غدا جزءًا من نصِّهِ، ولولا وضع الجزء المضمَّن بين علامتي التنصيص، أو المعرفة المسبقة بصاحبه لأيقنَّا أنه لذات الشاعر. يقول:

هو الوقت لا نعرف الآن أين الدليل / وأين الرفيق
وأين العدو / وأين الصديق
وأين الأحبة
"أمَّا الأحبة فالبيداء دونهم[3]"

التساؤل المكرَّر – هنا - شكَّل مرامي الشاعر في تحديد المضمون، وأبرز عمق النفور من أوضاع ترفضها كينونته الشاعرة، " وهذا الأسلوب هو الذي يجسِّد التجربة الشِّعريَّة بالكلمات التي تستخدم استخداما كيفيا خاصا، وهو الذي يمنح القصيدة طاقاتها الثَّرة[4]"، وهو الذي سهَّل له سبيل امتصاص القيمة الكامنة في صدر بيت (المتنبي):

أمَّا الأحبَّة فالبيداءُ دُونَهُمُ   فليتَ دونَكَ بيدًا دونها بيدُ[5]!

([1])-إدريس بن الطيب : تفكير. إصدارات مجلة عراجين – القاهرة - "ط1 / 2005م، ص149

([2])-ديوانه : ابتهال إلى السيدة " ن"، ص 47

([3])-نفسه، ص 50/49

([4])-د. وهب روميه : الشعر والناقد " من التشكيل إلى الرؤيا "، سلسلة عالم المعرفة : كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت – العدد 331 " سبتمبر" 2006م، ص268

([5])-المتنبي : ديوان المتنبي، دار الجيل – بيروت – د.ط / د.ت، ص 506

ومن ثمَّ ضمَّن ما امتصَّه في نصَّه الشِّعريِّ، في توافق تام مع السياق العام للنَّص الجديد، مما جعله ينساب عفويًّا ليكون وسيلة كشف الاستفهام المُلِح على الحضور، والإفصاح عن الإجابة المنطقيَّة على هذا الاضطراب، وليستكمل معطى اللُّغة الشِّعريَّة المعوَّل على أدائها في استثارة المتلقِّي، واستفزاز حفيظته، حيث إنَّ " لغة الشعر هي مكونات القصيدة من الألفاظ والتَّراكيب والخيال والموسيقا والموقف الإنساني[1]". إنَّ البيت الشعري المتناص مع صدره يعجُّ بالدلالات القويَّة النَّاطقة بالحالة النفسيَّة للشاعر؛ فما تكرار كلمة (البيداء) التي من صفاتها الوحشة، والقسوة، والجفاف، والهلاك، إلا إشارات لسوء الحالة النفسيَّة. والشاعر (جيلاني طريبشان) بتناصه مع هذا الشَّطر أراد إرسال خطاب ينبئ بحالته النفسيَّة السيئة بسبب جفاء الأحبَّة الذين كانوا بالأمس تربطه بهم مودة وقربى تمامًا كتلك التي كانت بين (المتنبِّي وسيف الدَّولة). ولقد أشار إلى (المتنبي) بكلمة (الأحبة) في تعظيم لمكانته في نفسه، وتضخيم لسخطه على مَنْ وأدوا هذه العلاقة.

وفي قصيدة (ابتهال إلى السيدة "ن"[2]). التي يحمل الديوان عنوانها؛ يتجلَّى لنا البعد التأثري لذات (طريبشان) بذات شاعر آخر، هو الشَّاعر العراقي (سعدي يوسف). لقد تناصَّ مع شخصه قبل أن يتعالق نصيًّا مع إبداعه، فهو يشير إليه في النَّص قبل أن يقتحم واحدة من أشهر قصائده، ويغتنم دلالات منها ليستكمل بها مشوار مقطعه اللاهث بين الحقب والأمكنة بدءً من زمن سقراط، ونهاية بزمن تشكل النَّص وقراءته، ومن قريته (الرُّجبان) القابعة عبر

([1])-د. وهب روميه : الشعر والناقد، ص 268

([2])-ديوانه : ابتهال إلى السيدة "ن"، ص71

تلك الحقب على تخوم الصحراء الليبية، إلى الأندلس، إلى العراق، ومن ثم إلى المغرب. يقول (طريبشان):

لحظة أيها القادمون، هذه ليلتي وجه نوارة
يضحك المرتشون:
سيدي يا ابن دجلة
إنَّ نخل العراق كئيب!
وتلك السموات؟
"وفي المتوسط لا تستحم الكواسج"
لا ينبت الألف المشرئب على الشرفات الندية بالورد؛
والعشق نار، وتلك القضية
سأكمل يا سيدي بعض شعري
وأنت الضحية ؛
كلانا الضحية ؛
وعبد اللطيف على المتوسط ينتظر الشارة النبوية[1].

لقد أفرغ ذاته في نصِّه ليقدِّم نصًّا "جيلانيًّا متميِّزًا يمكن معرفته دون توقيع، ولا ينقصك للتواصل العميق معه سوى أن (تستكمل) النص بمعرفة الجيلاني شخصيًّا، مما ينبئ بالعلاقة الحميمة والقويَّة بين الجيلاني ونصه الشعري[2]". إنَّ الدَّلالات التصويريَّة التي تطرحها متجاورات الألفاظ، تخلق متجاوراتٍ مماثلةً للمعاني، فينشأ عنها قوة جاذبة تشدُّ القاري– ولاسيما – المتمكِّن منَ الغوصِ في عمقين في آنٍ واحدٍ: عمقِ الشاعرِ، وعمقِ النَّصِّ.

([1])-نفسه، ص 75

([2])-إدريس بن الطيب : تفكير، ص152

وهذا الشَّاعر (محمد وريِّث) يجد في سطرٍ شعريٍّ من نصٍّ للشَّاعر (أمل دنقل)؛ القيمة الفنيَّة التي تتوافق مع نصِّهِ اللاحق، وتسدي أثرًا يملأ مساحة تعبيريَّة هو بحاجة إليها لإتمام الفكرة، وتعميق الصورة، وممارسة الضغط على ذهنيَّة المتلقِّي الذي ألزمه النَّص بالعودة إلى الوراء لاكتشاف الرابط وتعليله. يقول في قصيدة (إلى أمل دنقل ... صديقي[1]):

وأقرأ ما تستغيث به
" أبي ظامئ يا رجال
أريقوا له الدم كي يرتوي ..."
لكن من تستغيث بهم
أراقوا دماء الوجوه
وكلَّ الذي قد بناه الرجال
على قمة المجد هم هدموه[2]

إنَّ التَّعالق مع نصِّ الشَّاعر المُخَاطَبِ (أمل دُنقل) كان حتميًّا لتأكيد صلةِ المُخاطِبِ بالمُخَاطَب، ولإشعاره بالتوافق الحسيِّ بينهما الذي جعله يعيش معه حالته، ويجيب نداءه، بما يملأ الصورة بؤسًا وتشاؤمًا من الواقع، وملقِّحًا إيَّاها بالتقاطع مع النَّص، ومحاكاة قائله لغرض الزيادة في معناه، بما يضاعف الإيلام النفسي الذي مرَّا به معًا.

(1)-الحب ما منع الكلام (قصائد ومقالات)، " دار النخلة للنشر – ليبيا – ط1 / 1998م، ص 23
(2)-نفسه، ص 25/24

2- التَّعالق الداخلي:

ويكون إمَّا بعودة الشَّاعر إلى نصٍّ سابق له، وتضمين فقرة منه (جملة، أو شطرًا، أو بيتًا، أو معنى من المعاني التي تحيل إليها صوره وألفاظه)، في نصه الجديد، وهذا ما نسمِّيه تقاطع النُّصوص الخاصَّة (ذات المصدر الواحد)، وغاية الشاعر من ذلك التكثيف الفني التأثيري للنَّص الجديد لخلق معنى مطوَّر من السابق بعد امتصاص القيمة الفنيَّة للمُضَمَّن وتذويبها في اللاحق؛ وإمَّا باللجوء إلى تكرار الألفاظ ذاتها، أو التراكيب في النَّص ذاته، بما يمنح وقعًا صوتيًّا، ويضفي عليه التكرار قوَّة إلى قوَّته، ويشكِّل علامة إيحائيَّة للصورة المبتغاة، ومن هذا المنطلق " يكون التكرير عنصرا من عناصر النص الشعري يولد بمولد هذا النص، ويكتسب شرعية وجوده ضمنه، وفي الوقت نفسه يكون هو الآخر عنصرا مساهما في بناء النص[1]". ولعل تعالق نصٍّ لشاعر مع نصٍّ آخرٍ له يسبقه؛ واحد من أبرز التَّعالقات النَّصيَّة في الشِّعر الليبي.

وهذا الصِّنف من التعالق الداخلي (نصوص الشَّاعر نفسه) يتكَّرر كثيرًا عند الشاعر (عبد اللطيف المسلاتي)، حتى غدا أسلوبًا يميِّز إبداعه؛ وبخاصة في ديوانيه (سفر الجنون 1) و (سفر الجنون 2)، ومن أمثلة ذلك ما ورد في قصيدة (ثمن الحرية[2])، التي يقول فيها:

نحن ؟
من نحن ...

(1)-صبيرة قاسم : بِنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. النَّظرية والتَّطبيق. صلاح عبد الصَّبور نموذجًا، مكتبة الآداب – القاهرة – ط1 / 2008م، ص 111.

(2)-ديوانه : سفر الجنون (2)، ص61

أشباه رجال، خصيان ملوك
أم بشر نحن !!
"من يسأل، يسأل فلا يخطئ
من يقرأ خاتمة اللوح
يطالع كشفًا
للمجهول[1]"

في هذا المقطع الذي حصره الشاعر بين علامتي التَّرك للإيحاء بما لم يقله، نجد أنَّه، قصد – متعمِّدًا - إلى جُمَلٍ من نصٍّ آخرَ من نصوص ديوانه (سفر الجنون 1)، تحديدًا من قصيدة (شخوص الهزيمة[2]). وقد ضمَّنها قصيدته هذه ليربط بين نصين اتفقا في الشكل والمضمون، فمن حيث الشكل نجد أنَّ الشاعر قد قسَّم النَّصين إلى مقاطع، وليس من باب المصادفة أن يكون عدد المقاطع في كل نصٍّ ثلاثة عشر مقطعًا، كذلك التَّشابه التَّام في اللُّغة المستخدمة في النَّصين، بالإضافة إلى الأسلوب المتطابق. أمَّا من ناحية المضمون فإن أول ما يلفت انتباهنا الالتقاء في العنوان الذي شكَّل نقطة البداية المفتوحة للتعالق النصي الداخلي. (ثمن الحريَّة) باهظ يحتاج إلى أكفاء يملكون ما يملك من " الإيمان بكينونة الإنسان وقدرته على الفعل وإنجاز الحلم [وهو] ما يميِّز عددًا من قصائد الشاعر[3]"، وتكون لها القدرة على العودة بهذا المطلب الغالي؛

([1])-نفسه، ص 63

([2])-ديوانه : سفر الجنون 1، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا، ط3 / 1985 م، ص 77

([3])-الطاهر بن عريفة : قصائد وتجارب للشعراء الليبيين (1980- 1990) سلسلة " كتابات جديدة "، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1/ 1424، ص100

وليس لأشباه رجال يعجزهم الفعل، وقد تكرَّر هذا المعنى في نصَّي الشَّاعر بالدلالة ذاتها، حيث ورد في النَّص القديم بالصِّيغة التَّالية:

في الزَّمن الثالث تأتي الفاجعة
وملوك النِّسوة يأتمرون[1]!!

وورد في النَّص الجديد بهذه الصِّيغة:

نحن ؟
من نحن ...
أشباه رجال، خصيان ملوك
أم بشر نحن[2]!!

لقد تكرَّر المعنى بالرُّغم من تغيُّر الألفاظ فلا فرق بين (ملوك النِّسوة) و(أشباه رجال، خصيان ملوك)، مع أنَّ الشَّاعر لم يترك لنا أثرًا يفيدنا بمعرفة الفارق بين(أشباه رجال) والبشر؛ أليس المعنيون بشرًا أيضًا؟ مع أنَّنا نستطيع إدراك تهكمه في المعنى الذي ينفي صفة البشريَّة عمَّن يفقد الحسَّ والكرامة. ولذلك ذكرهما في وصفين منفصلين بغاية التَّشبيه، ثمَّ وحَّد بينهما بالاستفهام والتَّعجب، وإن من دلالات ذلك التَّوافق في التجربة الشِّعريَّة المسايرة لنمط الشَّخصيَّة المعنيَّة، حيث إنَّ جُلَّ قصائد ديوانيه تكاد تكون حافرًا على حافر، بالإضافة إلى تعدُّد التناص في القصيدة الواحدة، وأحيانًا من النَّصِّ ذاته كما ورد في قصيدة (ثمن الحريَّة)، فهو يكرِّر مقطعًا واحدًا مرتين حيث يقول:

فاحذر أن تُسْتَغِلَّ أو تُسْتَغْفَلَ
فيكون حضورك

([1])-ديوانه : سفر الجنون (1)، ص 77

([2])-ديوانه : سفر الجنون (2)، ص63

غيابًا ...

وغيابك موت[1]؟!

وهو ما ذكره في المقطع الخامس ثمَّ كرَّره في المقطع الثَّالث عشر الذي هو ختام القصيدة. إنَّ البحث عن الحرية هو غاية الشاعر في النَّصين، فالنص الجديد -كما يقرأ من عنوانه - يبحث عنِ الحريَّة، والنَّص القديم (المتناص معه) يحمل الهدف ذاته بالرُّغم من اختلاف العنوان (شخوص الهزيمة)؛ فالشَّاعر يقول في المقطعين الرَّابع والخامس:

يراودني حلم:

أنَّ الأرض تقاوم، تزأر، وتثور..

الرَّاية لن تسقط، إن قُدَّت؟!

فالوطن الأكبر ينتظر – الفتح – الوعد

المنشود...[2]

إن ما فعله الشاعر في هذا النَّص هو إعادة إنتاج نصِّهِ السابق، على أساس رؤية داخليَّة أشعرته بأن عمله السابق لم يكتمل بعد، وأن المُنْتَجَ الجديد لا بدَّ أن يستمدَّ قوة تأثيره منه كي تنضج الفكرة فنيًّا، فمكَّنه هذا من أن يصوغ نصًّا جديدًا على أرضيَّة النَّص القديم بالاستفادة من بعض ما فيه.

والشَّاعر (جمعة عتيِّقة) اشتغل هو الآخر على التفاعل النَّصي الداخلي، فقد استحضر أبياتًا كاملة من نصٍّ قديم وضمَّنها في ثنايا نص جديد، ليستدرج القارئ، ويحيطه علمًا بقَدْرِ محبوبته عنده، وما تتمتع به من خصوصيَّة عالية في

([1])-نفسه، ص 63/62

([2])-ديوانه : سفر الجنون (1)، ص 78

نفسه، وصور احتفائه بها وما تحمله من توافق مع الفكرة ذاتها التي بنى عليها قصيدته. يقول في قصيدة (رسمتك شعرا[1]):

مازال قلبي بأنغام الهوى ثمل
متيم النبض في خفقاته أمل
حب تملك أعطافي ومشتملي
حلو الشمائل في قسماته خجل
بيني وبينه عهد لا يقارعه
بين العهود سوى ما قالت الرسل
وعد لعينيه بالإخلاص أكتبه
وينطق الحرف والأشعار والجمل
بالله يا طير عرِّج كي تبلغهم
بأن حبهم في القلب معتقل
ها نحن بعد وصال الحب نفترق
هيهات جرح النوى يشفي ويندمل[2]

أمَّا النَّص الآخر المتقاطع معه والذي يوضِّح مدى التَّعالق بين النَّصين، وكأن هذا مقطع من ذاك، أو ذاك تفسير لهذا، لما بينهما من تلاحم معنى، وتوحُّد الصُّورة؛ فهو قصيدة (درنه)[3]، التي يقول فيها:

يا درنة الحب قد أترعتني كأسًا
منذ البداية حتى مسَّني الكهل

([1])-ديوانه : شهقة الروح والريح، شركة الأنيس للطباعة والنشر والتوزيع – مصراتة – ليبيا، د.ط / د.ت، ص 17.

([2])-نفسه، والصفحة نفسها.

([3])-نفسه : ص 45

فأنت مرتع ظبي صرت عاشقه
حلو الشمائل في وجناته نفل
بيني وبينه عهد لا يضارعه
بين العهود سوى ما قالت الرسل
عهد لعينيه بالإخلاص أكتبه
ويشهد الحرف والأشعار والجمل
من درنة الآن للأشهاد أعلنها
بأن حبهم في القلب معتقل(1)

من الواضح أن الشَّاعر (جمعة عتيقة) في القصيدتين قد شرب من نبع واحد فتوحَّدت أفكاره، وتناغمت أساليبه، إذ نجد الفعل ذاته يتكرَّر في النَّصَّين من حيث المضمون، فقد فكَّك اسم المُخَاطَبِ، حيث ورد في الأوَّل بهذا الشَّكل (م. ح. ب. و. ب. ه)، وفي الثَّاني (د. ر. ن. ه)، فضلاً عن بداية كل بيت شعري بالحرف ذاته المقابل لها في تسلسل الحروف في تركيب الكلمة (محبوبه) و(درنه)، وهذا ظاهر في القصيدة الأولى؛ وهو واحدٌ من أسباب كتابتها كاملة، أمَّا في الثَّانية فليس بالإمكان فعل ذلك لطولها، مما جعلني أكتفي بشواهد التناص دون غيرها.

إنَّ الجو العام للنَّصين تسيطر عليه عاطفة الحب، ومن خلال هذه العاطفة يُستنبط التأثير المقابل والمزدوج لكلتا المحبوبتين كلاًّ في الأخرى، وكلاًّ في تحديد شكل العلاقة التي تربطهما بالشَّاعر، فمحبوبته (محبوبه) ممن يقطنون (درنة)، ومحبوبته (درنة) هي التي تأوي (محبوبه) فجزء كبير من علاقته بدرنة يعود إلى

(1)-نفسه، ص 47/46

علاقتها بمحبوبته، وكذلك الشَّأن بالنِّسبة لعلاقته (بمحبوبه)، ودليل ذلك أنَّه عندما أراد أن يرسم محبوبته شعرًا، عاد إلى الأبيات ذاتها التي كان قد صرَّح فيها بحبه لها، وهو يتلو آيَ هيامه بدرنة، بل إنَّه استغل موقف التَّصريح بحبه لدرنة، ليعلن على الأشهاد حبه لـ (محبوبه) التي تأبى الذِّكريات إلا أن تأتيه بطيفها كل حين:

من درنة الآن للأشهاد أعلنها

بأن حبهم في القلب معتقل.

نعم لقد فرض الهيام المشترك المنبثق عن تجربة الشَّاعر نفسه، توحُّدًا ملحوظًا من جانب فكان الشُّعور واحدًا في التَّعبير عنِ حالتين، والصور واحدة، والألفاظ تتناوب في التعبير عما يحسُّ به، مما يجعل الحكم النقدي للمتلقي بعد مراجعة النَّصين – لكثرة التعالق النَّصي وتعمده - يصبُّ في منطوق واحد: إنَّ الشاعر قد ولَّد من نَّص (درنة) نصًّا آخرَ منحه اسم (رسمتك شعرًا).

3 - التّكرار تناصيَّة داخليَّة:

التِّكرار أحد عناصر اللُّغة، وفن من فنون البلاغة لما يضفيه على المعنى من قيمة فنيَّة. وبالاطلاع على معاجم اللغة نجد أنَّها تدور في محيط تعريف محدَّد ومتقاربٍ له فهو (لغةً) بمعنى العودة والرُّجوع للألفاظ أو التَّراكيب، ومن ذلك ما ورد في معجم لسان العرب "كرَّر الشيء وكركره: أعاده مرة أخرى ... والكرّ: الرجوع على الشيء، ومنه التكرار[1]". وقد ورد التكرار في القرآن الكريم في مواضع كثيرة منها قوله تعالى ﴿**كلا سيعلمون * ثم كلا سيعلمون**﴾[2]، وقوله

([1])-ابن منظور : لسان العرب، ج13 (مادة: كرر)، ص46.

([2])-سورة النبأ : الآيتان 4،5

﴿فإن مع العسر يسرا * إن مع العسر يسرا﴾[1]، وقوله **﴿فبأي آلا ربكما تكذبان﴾**[2] للتَّوبيخ والتَّقريع وتأكيد عجز البشر وجحودهم رغم الحقائق المرئية المدركة الثابتة، أو لفعل ذات الشيء كقولهم: كرّ عليه.

والتِّكرار اصطلاحًا: "إعادة الشيء فعلاً كان أو قولاً، وتفسيره بذكر الشيء مرة بعد أخرى[3]". ورأى القلقشندي أنَّ ترديد الألفاظ على المعنى الواحد تكرار. حيث يقول: "الإطناب هو الإشباع في القول وترديد الألفاظ المترادفة على المعنى الواحد[4]". فهو يجعل التِّكرار جزءًا منَ الإطنابِ. وقد عرَّفه مجدي وهبه بقوله: "التكرار هو الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره فنجده في الموسيقى بطبيعة الحال، كما نجده أساسًا لنظريَّة القافية في الشعر[5]"، وقد أراد – أيضاً – تكرار الحرف.

ومن ذلك – أيضًا – أنَّ "التِّكرار إنما يحصل بذكر الشيء مرتين مطابقة بعد ذكره ... والتكرار في البديع هو أن يكرِّر المتكلِّم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى والمراد بذلك التهويل والوعيد ... أو الإنكار والتوبيخ ... أو الابتعاد ... أو لغرض من الأغراض[6]".

([1])-سورة الشرح : الآيتان 5،6

([2])-سورة الرحمن : الآية 13 وآيات أخرى

([3])-أبو البقاء الكفوي : الكليَّات (قابله على نسخة خطية وأعدَّه للطبع ووضع فهارسه) د. عدنان درويش، ومحمد المصري. مؤسسة الرِّسالة – بيروت – ط 2 / 1993م، ص 128.

([4])-القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، شرح وتعليق : محمد حسين شمس الدين، ج1، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، ط1 / 1407هـ - 1987 م، ص360

([5])-مجدي وهبة، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص67

([6])-أبو البقاء اللغوي : الكليَّات، ص 297.

وللتِّكرار أغراض أخرى مثل: التَّأكيد، والتَّأسيس، والإعلام، والتَّذكير، والتَّنبيه، والتَّرغيب، والتَّعظيم، والتَّهويل، والوعيد، والحسرة، والتَّوجع، والتَّحبب[1].

وكما للتِّكرار شأن في التَّداول اللُّغوي بعامة، فلابد أن يكون له شأنه في اللُّغة الشِّعريَّة التي تحتاج لكلِّ آليَّة بيانية تفيد في إيصال المضمون بتأثير أقوى في المتلقي، لذا فقد دأب الشُّعراء علىا ستخدمه في مواقع عدَّة، القدماء منهم، وأهل الحداثة سواء بسواء، فلم تخل منه قصائد الأقدمين كقول امريء القيس[2]:

ديار لسلمى عانيات بذي الحال ألح عليها كلُّ اسحم هطَّالِ

وتحسب سلمى لا تزال كعهدنا بوادي الخزامي أو على رأس أوعالِ

وتحسب سلمى لا تزال ترى طلاً من الوحش أو بيضًا بميناء محلالِ

ليالي سلمى إذ تريك منضدًا وجيدًا كجيد الرِّيم ليس بمعطالِ

كما كان للتكرار حضوره في قصائد المحدثين كقول السَّيَّاب[3]:

وأشرب صوتها. . فيغوص من روحي إلى القاع
وأشرب صوتها. . فكأن ماء بويب يسقيني
وأشرب صوتها. . فكان زورق زفةً. . وأنين مزمار
وأشرب صوتها. . فيظل يرسم في خيالي صفَّ أشجار

---

(1)-ينظر : ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، ج1، شرح عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال – بيروت- ط1991/2م، ص 361

(2)-ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، ت. محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة – مصر – د. ت ج1، ص73،74

(3)-ديوان بدر شاكر السياب : دار العودة بيروت 1997م. ج1، ص664

ويقع التِّكرار في تقاطع مع التَّعالق ليصبح بحكم القصد الإبداعي تناصًّا داخليًّا يعمد فيه الشَّاعر إلى خلق تناصيَّة ولو غير مباشرة بتكرار حرف، أو كلمة، أو جملة. وللتكرار حضوره في الشِّعر الليبي سواء أكان بسيطًا، أم مركبًا، وقد توزَّع هذا الحضور بين قصائد كثيرة تنوَّعت في أغراض متعدِّدة:

أ - التّكرار البسيط:

وهو التكرار الذي – كما يدل عليه مسمَّاه – لا يتعدَّى تكرار اللفظ الواحد اسمًا كان، أم حرفًا، أم فعلاً، ويَرِد في بداية بعض (أشطر، أو أسطر) القصيدة مكرَّرًا عدَّة مرَّات، أو في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة العموديَّة أو الحرَّة، وينمُّ هذا اللفظ الذي يتعمَّد الشَّاعر تكراره عن قيمة معيَّنة يبتغيها. يقول (عوض الصالح): " وهذا النوع من التكرار لا يعطي مجالاً كبيرًا للتنوِّع في الصورة ولا يعطي بعدا إيحائيا يثير الشعور أو يحرك العاطفة[1]". وفي رأيي أنَّه بالإمكان – إذا ما وظِّف التَّكرار بطريقة فنيَّة صحيحة - أن يعطي بعدًا كبيرًا ذا تأثير عميق، ومثال ذلك قوله تعالى ﴿**هيهات هيهات لما توعدون**﴾[2] فقد أعطى التكرار في هذه الآية بعدًا إيحائيًّا، وأفاد بعد المنال واستحالته، وكقوله تعالى ﴿**القارعة * ما القارعة * وما أدراك ما القارعة**﴾[3]. لقد ضاعف تكرار اللفظ من قوَّة الإيحاء بالتَّهويل. فالتِّكرار" هو أن يكرِّر المتكلِّم اللفظة الواحدة باللفظ والمعنى، والمراد بذلك تأكيد الوصف

([1])-د. عوض محمد الصالح : الشعر الحديث في ليبيا.دراسة في اتجاهاته وخصائصه، منشأة المعارف – الإسكندريَّة – د.ط/2002م، ص 461 .

([2])-سورة المؤمنون : الآية 36

([3])-"سورة : القارعة، الآيات : 1،2،3

أو المدح أو الذم أو التهويل أو الوعيد أو الإنكار أو التوبيخ أو الاستبعاد أو الغرض من الأغراض[1]".

وأمثلة هذا النَّوع كثيرة في الشعر الليبي، فعند مطالعتنا لقصيدة (أغنية في الخريف)[2]، للشاعر (علي الفزاني) نلاحظ أن أوَّل ما يمرُّ بنا حرف الجر (في) الذي يتكرَّر في السَّطرين الشِّعريين الثَّاني والثَّالث. يقول:

في الموت والحياة

في غربة الفصول واندثارها

وفي معاد بذرة الزهور للنماء

لقد كرَّر الشَّاعر حرف الجر (في) لكي يبين من خلالها عموم غايته، ووجودها في غالب الأشياء، مما أوحى لنا بنوع الحالة التي هو عليها، وقيمتها الفنيِّة، فتكرار هذا الحرف أفضل من العطف؛ لأنَّه يحتفظ "بيقظة الشاعر كاملة[3]".

وزيادة في ذلك عاد ليكرر لفظ (كل) المسبوق بحرف الجر الباء:

بكل عبء هذه الكهولة

بكل ذكريات غابر الطفولة

لقد وضَّحت (كل) شموليَّة الحالة حين استغلَّها مرَّتين: الأولى دلَّت على بداية عمره، والثَّانية على آخره، وحصرت الفترة الواقعة بينهما. كما دلَّنا اسم الإشارة (هذه) والمبدل منه (الكهولة) على زمن القصيدة الذي كان في آخر أيامه، فهذا التَّعالق النَّصي الداخلي جاء من باب التِّكرار، أي من ألفاظ النَّص ذاتها فأفاد التأكيد على الصورة التعبيريَّة التي هي أسٌّ من أساساتِ البناءِ الفنيِّ للنَّصِّ.

---

(1)-يُنظر : ابن حجة الحموي : خزانة الأدب وغاية الأرب، ج1، ص361

(2)-الأعمال الشعرية الكاملة، م1، ص 283 .

(3)-نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين – بيروت – لبنان، ط 11 / 2000 /، ص273

وفي قصيدة أخرى بعنوان (مامبو عربي[1])، يعود الشَّاعر علي الفزاني ويكرِّر ضمير المتكلِّم المنفصل (أنا) بعد تكرار لفظة (كبريائي) ليفيد التَّعظيم مدلِّلاً به على ذاته وما يحدِّده لها من أوصاف. يقول:

كبريائي، كبريائي، ويحهـا صَيَّرتني مَـاردًا معتصما

أحلب الآلام من تـربـتها معطيًا شعرًا، وحُبًّا، وَدَما

أنـا (ماروت) على أردية بقع الدخان، والحب لما

أنـا (هاروت) وفي أوديتي رقص العصفور يومًا، ونما

أنـا ما حاولت يومًا مرَّةً بغنـائي أن أطيحَ الهرمـا

هنا يؤكِّد الشَّاعر على هويَّتِهِ من خلال هذا التِّكرار العائد إليه، ويحدِّد مكانه ووجهته في الحياة في أسلوب لا يخلو من التهكُّم، كما لا يخلو من الإشارة إلى الغير من منطلق الأنا الذي نحدِّد به نفسيَّة الشَّاعر، وهذا ما يسعدنا على الفهم والتأويل، عندما نقرأ الشاعر جيِّدًا تتجلَّى لنا قيمة التَّناص التي نصل إليها من خلال ضمير المتكلِّم الموحي بدلالات أبعد من اللفظ الظاهر.

ويدرك الشُّعراء القيمة الفنيَّة التي يجزيها التِّكرار للمعنى، بما يوقظ من فطنة شعورية لدى المتلقي. لذا يتخذونه آلية فنيَّة داعمة. ومن أمثلة التِّكرار البسيط ـ أيضًا ـ ما جاء في قصيدة (مثوبة الله أبغي[2]) للشَّاعر (حسن السُّوسي)، التي يقول فيها:

ما غاب من ذكره في الأرض سيَّارُ

ولا ثوى من له في الناسِ آثـارُ

([1])-الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ص 285

([2])-ديوانه : ألحان ليبية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – بنغازي – ط 1 / 1998 م، ص 329 .

وما ترحَّل من شُدَّتْ وشـائجُهُ

بالروحِ .. حتى وإن حازته أسفارُ

وما اختفى من له في الأرض منزلةٌ

إطارُ صورتِهَا .. حُبٌّ وإكبـارُ

إنَّ لتكرار (ما) النَّافية مدلولاتها في نفي صفات الغياب والرحيل والاختفاء عمَّن هم محور هذه القصيدة، وهم أساتذة (جامعة قار يونس) الذين وافاهم الأجل المحتوم، فـ (ما) واحدة لم تكن لتمنح الشَّاعر فرصة قوَّة التَّعبير والإشادة بمآثر هؤلاء، تلك المآثر التي أسَّست لهذا الحزن العميق على فقدهم، ولبيان ذلك عمد إلى التكرار يعظِّم به شأنهم، ويعلي درجة لواعجه، وهذا ما أسعفنا في الوقوف على حقيقة المعنى.

ومن أمثلته أيضًا ما ورد في قصيدة (أتمرَّد[1]) للشَّاعر (راشد الزُّبير السُّنوسي) حيث يقول:

ومددت يدي وسعا* نحوي كالسهم ليمنحني عمرا

فتحطم فوق صخور الرعب وعادت أيامي قفرا

من لي بيد تمسح قلقي

من لي بيد تجلو ألقي

من لي من لي وبأعماقي

ظمأ يتعقبني عشرا .

الشَّاعر - هنا - رهين مأساته، ليس له حول ولا قوة في الخلاص مما آل إليه، ولا وجود لمناصٍ يلجأ إليه في محنته النَّفسية غير الاستعانة بمَنْ يرى أنَّه سبيل

(1)-ديوانه : همس الشفاه، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – بنغازي – ط 1 / 1999 م، ص 73 .

* الصواب : سعى.

التَّرويح عنه، ألا وهو المتلقِّي، فيخاطبه بالأسلوب الذي يدرك أنَّ له تأثيرًا نافذًا إلى أعماقه، فأعطى الصور بعدًا نفسيًّا وعاطفيًّا أكبر عن طريق التكرار، كي تصل مجلجلةً قويَّةً إلى بواطن المتلقِّي وتشعره بفداحة المصاب الوضع الذي يستوجب النجدة، لمسح القلق، وجلاء الهمِّ، وإطفاء الظمأ، مستندًا إلى ما يضفيه التكرار من تناغم في البناء الموسيقي المكوَّن من"الايقاعات المعتمدة على النغمات والانسجام والتناظر التي تتجاوب مع النفوس متلقية ومنتجة وذلك من خلال عنصري التركيب والتكرار[1]".

وفي قصيدة (صديق[2]) للشَّاعر (عبد الحميد بطاو) نجد أنَّ التِّكرار يقع في كلمة واحدة تدور حولها الفكرة، ويستمد منها المعنى لكيانه وتكون صلة الوصل بين أسطر القصيدة، فتخلق التوازن بين مقاطعها، وتبرز الخلل والاختلاف في حالة المعنيّ، ويمنح تقاطعها في الجمل الشِّعريَّة دلالة يستخلص منها عمق معاناة الشاعر، وسوء الحالة التي هو عليها بسبب الواقع. لقد شكَّلت اللَّفظة المكرَّرة (المتناصة) علامة الامتزاج النَّصي بين أسطر القصيدة المتتالية. يقول في الفقرة الأولى واصفًا صديقه:

صديقي كان يحمل راية الفقراء
في المنفى
وكان صموده جبل* من الصوان

لكن لفظة (صديقي) المكرَّرة لم تحمل نفس الوصف الأول، وعلى الرغم من ذلك، نعلم أنَّ المقصود واحد بفضل التكرار:

---

(1)-د. السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث، 203

(2)-ديوانه : مرثية مرائية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – بنغازي – ط 1/ 1998 م، ص14

* الصواب : جبلاً .

صديقي
حين امتلأت جيوبه
وازدهى بالمجد واستعفى
وعاش الجاه والسلطان
تغير كل شيء كان يعنيه .

وجاءت اللَّفظة ذاتها للمرَّة الثَّالثة لتكون بمثابة الحكم بين الاثنتين السابقتين، ويضع بها الشَّاعر النِّهاية التي تطلَّبت مسافة مقطعين ليصل إليها:

صديقي
كان يحمل راية الفقراء في المنفى
صديقي كان !!!
وكان صموده
جبلٌ من الثلج المذاب
ولم يكن جبلاً من الصواب .

وفي قصيدته (عندما هرب الحب من الشباك[1]) يجبره التَّذمر من الواقع على تكرار كلمات تقود إلى الكشف عن تطور حاله، وحال بني جنسه ممن يتألَّم لأجلهم ويتضوَّر حسرةً على ما آلوا إليه، فيقول:

ونحن الآن تجمعنا
حياة ما لها معنى
وأطفال بعمر الورد
يسحقهم تقطعنا
لقد ضعنا

([1])-ديوانه : مرثيَّة مرائيَّة، ص 46 .

لقد ضعنا

لقد ضعنا.

وبما أن التكرار نوع من التوكيد، فالشاعر هنا يؤكد الضياع لأنه حقيقة الوضع، وأن كل المعطيات تدل على ذلك، وقد جعله تتويجًا لحنقه وسخطه على الواقع .

أمَّا الشَّاعر (مفتاح العمَّاري) الذي يسير في السِّياق ذاته، حيث يجنح إلى التِّكرار ليبرز سمات المخاطَبة وحدودها من خلال توظيف النِّداء، فيقول ضمن قصيدته (الشَّيطانة النائمة[1]):

أنت يا صديقتي الماكرة

يا شيطانة الشعر الذي يولد

لكي يرضعك

....

يا وشمي التائه بين الدلالات

يا لغتي التي تجدد قاطنيها

ويا أمي الصغيرة جدا

أنا المغرور بك .

إنَّه يكرِّر حرف النِّداء ليعلن عن أحقيَّته في الفعل، لتوفُّر حقِّ الملكيَّة التي جعلته يبيح لنفسه وصفها بما يشاء؛ فهي كما يقول:

أنت المنزوعة سلفا لأجلي

المقتلعة بسطوة الريح .

([1])-ديوانه : رجل بأسره يمشي وحيدًا، دار غربة – بيروت – ط 1 / 1993 م، ص5

ومن أجل أن يظهر مدى الواقع النفسي الذي يتحكَّم في هذا النداء الدالِّ على قربها وبعدها في آنٍ واحدٍ، ولكي يُمكنه " إثراء المعنى ورفعه إلى مرتبة الأصالة[1]"؛ عمد إلى تكثيف الحالة الشعوريَّة، من خلال تكرار طلب المساعدة، والإلحاح في الطلب، عبر التَّعالق مع ألفاظ سابقة:

ساعدني يا رب على بلواي
ساعدني
قبل أن أخسر مفاتيح بيتي
ساعدني
لكي أقول:
أرجو المعذرة .

لقد أفاد هذا التِّكرار في معرفة خط سير الشَّاعر، وتراجعه عن الأسلوب الذي تعامل به آنفًا في علاقته مع المخاطبة؛ لإدراكه أن استمراره يعني اندثاره.

وللشَّاعر (محمد بشير السَّوكني) قصيدة تعتمد من بدايتها على التكرار، وهي بعنوان (رسالة إلى الحبيبة[2]) يقول فيها:

حبيبتي ..
بالرغم من بنادق تحول بيننا
وحاجز يمزِّق العواطف النبيلة
بالرغم من حصونهم
بالرغم من عيونهم

([1])-د. عبد القادرعبو: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة. بحث في آليات التلقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب– دمشق- د.ط /2007م، ص 166.

([2])-ديوانه : تنفس في الهواء الطلق، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – مصراته – ط1 / 1986 م، ص 71 .

بالرغم من أنوفهم
بالرغم من أحقادهم
وما يخبئون من رذيلة
بالرغم منهم نلتقي
لنزرع الحناء.

لقد اتكأ الشاعر على لفظة (بالرغم) التي طفق يكررها كي يبرهن لحبيبته مدى تمسُّكِهِ بها، وهو ما جعله يدخل في تحدٍّ معلنٍ لكل المعوِّقات الماديَّة والمعنويَّة، على الرغم من إمكانيَّة اختصارها في واحدة أو اثنتين على الأكثر، وهذا ما أفسد عليه القيمة الكامنة في التكرار.

ولم يغبِ التِّكرار- أيضًا - عن قصائد الشَّاعر (إدريس بن الطيب) الذي يولي لغته الشِّعرية اهتمامًا خاصًّا، الأمر الذي يميزه بمعجم يفصح عنه، فنجده هو الآخر يكرِّر ألفاظًا متعدِّدة في أماكن متناثرة من قصائده، كقصيدة (مقاطع من النشيد الفلسطيني[1])، التي يقول فيها:

هنا النار ترتع بين العيون مشردة
وهناك جيوش الغزاة تفيض جحافلها كالوباء.

إنَّه يكرِّر اسم الإشارة مع وجود فارق في الوظيفة اللُّغويَّة بين الإشارة الدَّالَّة على القريب والأخرى الدَّالة على البعيد؛ ليطلع القارئ على البعد المكاني للمأساة، وفداحة المعاناة، فيما يتَّسع له المدى البصريُّ بين هنا وهناك، فحصيلته المعرفية تنبئ تجربته الشُّعورية بأن القارئ لا يقف " حيال ذات أو تجربة عينية مباشرة بقدر ما هو حيال تحلّ نصي ذي طبيعة لغوية، لا تنفصل عن طبيعة

([1])-ديوانه : العناق على مرمى الدم، ص33

الإنسان من حيث هي طبيعة لغوية تجعل الوجود حاضرًا لنا. ولغة النص هي التي تفصح عنه وتفشيه، وتحجبه وتغطيه[1]". ويستمرُّ في التكرار بلفظٍ مغايرٍ هو ضمير جمع الغائب، فيقول:

هم يمنعون المياه
ولكننا لا نموت...
وهم يسرقون الرغيف
ولكننا لا نموت...
وهم ينهبون الدواء
ولكننا لا نموت...
وهم يسلبون الهواء النسيم بخلخلة " الأكسجين"
ولكننا لا نموت...

لقد أعطى التِّكرار- هنا - قيمة كمنت في تحديد هويَّة الجاني، ونوع الجناية، فمن جهة كان وسيلة لفضح ممارسات (المغتصب)، ومن جهة أخرى مقابلة كل فعلة بصمودٍ وتحدٍّ، فكلما اعتدى الفاعل جُوْبِهَ بصلابة المفعول به، على الرغم من تعدُّد الاعتداءات التي أخبر عنها التكرار.

وهذا الشَّاعر (رجب الماجري) يجد في تكرار (الآه) تخفيفًا لما يعانيه من جرَّاء فتنته بصورة محبوبته، فهو يقول في قصيدة (يا حبيبي[2]):

آه من بسمتك العذراء ينبوع شجوني
آه من نظرتك الوسنى ومن فتك الجفون

([1])-د. عاطف جودة: النَّص الشِّعري ومشكلات التَّفسير (الشعر والشعراء)، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – القاهرة، ط1 / 1996م، ص 151.

([2])-ديوانه : في البدء كانت كلمة : ص171

آه من حبك يحيا في دموعي وحنيني
آه من طيفك يسري في ظنوني ويقيني
باسماً حيناً ... وحينا يتلوَّى في لحوني
وأنيني يا حبيبي

فالشَّاعر لو قال: آه من بسمتك، ونظرتك، وحبك، وطيفك، فإنَّ الكلام سيفقد حيويَّتَهُ التي وفرَّها التِّكرار، ولأوقع المتلقِّي في خمولٍ ذهنيٍّ، وما تمكَّن من تجسيدِ الصُّورةِ كما يجب أن تكون عليه.

ب - التِّكرار المركَّب:

وهو الذي لا يكون بتكرار لفظ واحد عدة مرات؛ وإنَّما بتكرار جملة، أو صدر بيت شعري، أو عجزه، أو بتكرار البيت بأكمله، ويكون – في الغالب - في بدايات المقاطع التي تتألَّف منها القصيدة ولا سيما في الشعر الحديث، أو داخل هذه المقاطع، أو في جزء من القصيدة التي لا تتخذ من المقاطع أسلوبًا لها. ويأتي إلحاح الشَّاعر على التكرار المركب، لاقتناعه بالدور الذي يؤديه في بناء القصيدة ورصانتها. ويتعدَّد هذا النوع في الشِّعر عامة، وفي الشِّعر الليبي خاصة؛ إذ يتَّضح في قصائد عدد من الشُّعراء، نذكر نماذج منها مثل ما جاء في قصيدة (تسابيح[1]) لـ (حسن السُّوسي)، حيث كرَّر بيتًا كاملاً وهو:

فسبحانه في ظل الدجى
وسبحانه في ضياء البكور

لقد كرَّر هذا البيت في نهاية كل مقطع من مقاطع القصيدة الأربعة، ليؤكِّد حقيقة معرفته بعظمة الله وقدرته، التي يجاهر بها، وبالثَّناء والحمد والشُّكر لولي النِّعم، وذلك في فترة زمنية دائمة التَّعاقب مما يعطيها مضمون الاستمرارية

(1)-ديوانه : المواسم، ص 133 .

(ظلام الدُّجى – ضياء البكور)، وفي هذا تأكيد على مرجعية ثقافة الشاعر الدينية.

وقد يأخذ التِّكرار منحًى نفسيًّا يعبِّر به الشَّاعر عن توهُّج الأسى والقلق في نفسه، النَّاتجين عن شعوره بقضايا الآخرين، فهذا الشَّاعر (عبد الحميد بطاو) يجد في التَّعالق الداخلي أداةً تعبيريَّةً تغني عن كثيرٍ منَ السَّردِ الذي قد يؤدِّي بالقارئ إلى السَّأم، ومن ثمَّ الابتعاد عن النَّص، وهو ما لا يرغب فيه، وتُمَكِّنُه في الوقت نفسه من بثِّ شعوره المتواتر في روح النَّص، وهو يعلم أنَّ أثر هذا البث سينتقل عبر قناة القراءة إلى المتلقِّي، وهو ما يأمله. يقول في قصيدة (في إنتظار*...)[1]

من أين يجئ إليك المجد ...؟
وأنت تطل على الدنيا
بالصبر العاجز والأحلام
وبالكلمات
والشعر
وبالغزل المشبوه
الآكل كُل خلايا الفكر
من أين ستحسم هذا الأمر؟
وإلام الصَّبرُ
إلام الصَّبرُ
إلام الصَّبرُ

* هكذا وردت، الصواب (انتظار).

([1])-ديوانه : عندما صمت المغني، ص 97

لقد جاء التِّكرار- هنا- مؤشرًا لتنامي الحزن على الواقع الراهن، فكلما ارتفعت درجة مشاعره وأحاسيسه بوصفها نتيجة طبيعية للانتهاكات الإنسانيَّة التي يقع عليها بصره وتسمعها أذناه، وتجلجل كيانه كلَّ يوم؛ ارتفع المؤشر الشعوري باتجاه السلبيَّة الوجدانيَّة المقيتة، فحمَّل ذاته عبء التحريض على الانتفاض وهجر الخنوع المغلَّف بالدلالة الخاطئة لمفهوم الصَّبر، وهذا ما جعله يكرِّر الجملة الأخيرة. ومما لا شك فيه أنَّ النَّبر يتغير مع كلِّ تكرار، فنغمة الصوت التَّصاعديَّة ذات دلالة شعوريَّة تنتقل تلقائيًّا بالقراءة أو السماع، من الشاعر إلى المتلقِّي.

وقد يعمد الشَّاعر إلى التِّكرار ويوظفه في الإيقاع، مُشكِّلاً عن طريق تكرار ذات الجملة الموسيقيَّة (التفعيلات) تناصًّا موسيقيًّا يُحدث أثرًا بليغًا في الصُّعود بالشُّعور من درجة إلى أخرى، لها من القوة التعبيريَّة ما يفوق سابقتها، أو سابقاتها، وبذلك تأخذ عملية التكرار وضعًا متطورًا يخرجها من القالب الأساس (التوكيد)، لتدخل في عمليَّة أخرى يمكن تسميتها بتعزيز الدَّفق الشُّعوري من خلال تراسل الجمل الشِّعريَّة، ومن هذا المنطلق يسعى المبدع لتكييف درجة التأثير حسبما يريد، متسلِّحًا بالأثر التَّناصي الداخلي، وما يمنحه له من عمقٍ فني. ومثال ذلك قصيدة (الفجيعة[1]): للشَّاعر (السُّنوسي حبيب الهوني) التي يقول فيها:

تأكلنا المدن المجنونة

تأكلنا مدن الضجة والأضواء

تأكلنا مدن الغربة والأشجار الحجرية

تفجعنا المدن المجنونة .

([1])-ديوانه : عن الحب والصحو والتجاوز، دار الحقيقة – بنغازي – ط 1 / 1975 م، ص 23 .

أيضًا نجد في هذا النَّص ماهية التَّعالق الداخلي في تكرار الفعل، لكن بفعل أقوى في التأثير، وتكمن الغاية من ذلك في تنويع الأثر وتعزيزه، وقد فعل الشَّاعر ذلك ليحدث وقعًا يخالف الوقع السَّابق أو اللاحق، فالتَّغيير من التَّعريف إلى التَّنكير، وتغيير المضاف إليه؛ صاحبهما أثر يشعر المتلقِّي بتنامي وقع الشيء في النَّفس مع شعور بتجدده مع كل تغيير، مضافًا إلى ذلك تغيير فعل البداية الذي تكرر ثلاث مرات، ليتحول المعنى إلى شكل أعمق مما كان عليه، فـفعل (تفجعنا) أشد وقعًا من (تأكلنا).

ومِنَ الشُّعراء من جعل جسد قصيدته تعالُقًا داخليًّا، بملازمة جملة واحدة تتكرَّر على كامل مساحة النَّص. ومن إنموذج ذلك، قصيدة (لن...[1]) للشَّاعر (جيلاني طريبشان) **التي يقول فيها:**

لن ترى قرطبة؟
لن ترى الغوطة، لا الحمامات، لا بهو السفراء
لن ترى الأندلس
لن ترى المئذنة
لن ترى الأسد في ساحة الخيلاء يزاحمن الغواني

وهكذا يستمر الشاعر في تكرار أداة النصب (لن) والفعل المضارع (ترى) حتى آخر القصيدة، ليصل بذاته ومن ثمَّ بذواتنا إلى قمة التشاؤم. لقد استخدم التكرار تجنُّبًا للعطف الذي سيخفت تأثيره إذا ما ابتعدت المعطوفات عن المعطوف عليه، وبالفعل فكلما عاد لاستخدام الجملة ذاتها، أفلح في تكثيف الحسرة في نفوسنا، وشدَّنا إليه أكثر. لقد خلق من ذات نصِّه مؤثراتٍ فنيَّة، أذكت تعالق المتلقِّي مع النَّص.

([1])-ديوانه : ابتهال إلى السيدة " ن "، ص 27 .

المبحث الثَّاني

(النَّثر)

الأقوال المأثورة:

الأمثال:

الحِكَم:

الحادثة:

الأدب – كما هو معروف - قسمان (نثر وشعر) ولكلٍّ خاصيته في التَّعامل، ووقعه في التأثير، وقد أُتفق على أنَّ النَّثر أسبق من الشِّعر، لكنَّ الأخير أقرب إلى النَّفس، وأسهل تداولاً. وقد ذهب بعضهم إلى أنَّ الشِّعر أصله نثر، وهذه حقيقة، فالألفاظ المستخدمة في الشِّعر هي ألفاظ منثورة في الأصل لكنَّ الشَّاعر قام بمجاورتها، مراعيًا التآلف الموسيقي بينها بما يحقِّق له الوزن المقبول، وذلك بما يملك من قدرة إبداعيَّة خاصة، وهو ما منحها نقلة جديدة، وألبسها حلَّة فنية أكسبتها تأثيرًا مُغايرًا، فانسلخت عن أصلها (النَّثر) لتكون ضمن أفراد أسرة جديدة هي (الشِّعر)، ولا يعني هذا أنَّ ذلك سيحول دون استخدامها مجدَّدًا في النَّثر.

ولأهمية النَّثر الذي يحتفظ بأجناس متعدِّدة تشكِّل تكوينه النَّوعي، منها القديم، ومنها الحديث؛ يعود الشُّعراء إليه بين الفينة والأخرى، يأخذون من أجناسه ما يشحذون به طاقاتهم الشِّعريَّة، وبما يمنحهم معنًى قويًّا يملأ فراغًا عجزت مخيلاتهم أن تأتي بمثله، أو لمسوا فيه ما يغني عن كثير من القول، ولهم في ذلك أساليب عِدَّة؛ إمَّا أنَّهم يأخذونه بنصِّه، وإمَّا يحوِّرون فيه بتقديم أو

تأخير، أو ينحتون من معناه ما يدعم تقنيتهم الشِّعريَّة، ويبقى أثر النَّص النَّثري عالقًا بالنَّص الشعري، تحيل إليه تأويلات المتلقِّي الذي تعينه ثقافته، وسعة إطلاعه، وتبقى " المعرفة ركيزة تأويل النص من قبل المتلقِّي[1]".

وبما أنَّ الشِّعر في عمومه يتقاطع مع كُلِّ ما يحيط به ماديًّا كان أو معنويًّا وهو ما جعل بعض نقَّاده والمهتمين بشأنه، يذهبون إلى حد القول: أنَّ النَّص ابن النَّص. ومما يؤكد أنَّ للتَّعالق النَّصي حيوية فاعلة يعوَّل عليها في دعم البناء الشعري وتطويره، بمد جسور تواصل بين ما هو ماضٍ، وما هو حاضر، عن طريق المخزون الخاص بالشَّاعر؛ "اعتماد نص من النصوص على غيره من النصوص النثريَّة أو الشِّعريَّة القديمة أو المعاصرة الشفاهيَّة أو الكتابيَّة العربيَّة أو الأجنبيَّة ووجود صيغة من الصيغ العلائقيَّة والبنيويَّة والتركيبيَّة والتشكيليَّة والأسلوبيَّة بين النصين[2]".

ولقد عمد كثير من الشُّعراء الليبيِّين بمختلف أجيالهم ومذاهبهم الأدبيَّة إلى تداول النُّصوص الأخرى في أشعارهم، وهم يسعون – بذلك - إلى توفير القيمة الفنيَّة اللازمة لإحداث التأثير المرجو في ذائقة الملتقي. وكنت قد بيَّنتُ في المحور السَّابق أثرَ الشِّعر في النَّص الشِّعري اللِّيبي، سواء بتأثير الذَّات الشَّاعرة، أو بالتقاطع من نصوص شعراء آخرين (التَّعالق الخارجي)، أو النُّصوص السَّابقة لصاحب النَّص الجديد (التَّعالق الدَّاخلي) أو تقاطع الدَّاخل بالدَّاخل (التِّكرار داخل النَّص الواحد)؛ أمَّا فيما يخص تعالق النَّص الشِّعري

([1])-محمود جابر عباس : استراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث " علامات في النقد " نادي جدة الأدبي، شوال 1423هـ، ص267

([2])-نفسه، ص266

اللِّيبي بالنُّصوص النَّثريَّة، فإنَّ ذات الأمر يكرِّر نفسه، وإنه لا يقل بحالٍ عمَّا كانت عليه العلاقة بالشعر، ولقد تنوَّع التضمين النَّثري عند الشاعر الليبي فشمل: الحكم، والأقوال المأثورة التي صدرت عن الخلفاء والعلماء، والقادة، والأمراء، والأدباء ... والتي خلَّدتها الذاكرة. والأمثال، التي لم ترد في نصٍّ شعري.

1- **الأقوال المأثورة:**

يستقي القول المأثور قيمته - في الغالب - من النَّاطق به (مصدره الأصل)، فكلما كان المصدر ذا مكانة مرموقة في المجتمع، كانت قيمة القول أكبر، وانتشاره أسرع، كالخلفاء، والقادة السياسيين، وقادة الجيوش، وأهل المكانة الاجتماعية. ومثال ذلك القول المأثور المشهور للإمام (علي بن أبي طالب) - كرَّم الله وجهه -: "**وقِيْمَةُ المَرْءِ مَا قدْ كَانَ يُحْسِنُهُ**"، المستلُّ من البيت الشِّعري:

وقِيْمَةُ المَرْءِ مَا قدْ كَان يُحْسِنُهُ ... والجَاهِلُونَ لأهْلِ العِلمِ أعْدَاءُ[1]

وإنَّ أهم ما يميِّز هذا القول أنَّه يطابق الحسَّ الفطري دون المكتسب، وهو ما يجعل المرء يقبل عليه، ويتعلَّق به، ويستشهد به في أحاديثه كلما صادف موقفًا متطابقًا معه.

والشُّعراء بما يزيدون به في الرُّؤية، وما يتمتعون به من حسٍّ مرهفٍ يفوق في الاستشفاف والتعليل مَنْ سواهم؛ يرون في القول المأثور مادة صالحة للقولبة

---

(1)-من أشعاره التي جمعت في ديوان أطلق عليه : ديوان الإمام علي، جمع وتعليق : د. أحمد أحمد شتيوي، دار الغد الجديد – المنصورة – مصر، ط1/ 2003م، ص 25، وهو صدر البيت : وقِيْمَةُ المَرْءِ مَا قدْ كَان يُحْسِنُهُ والجَاهلُونَ لأهْلِ العِلْمِ أعْدَاءُ

الفنية، فيستلون بالتَّناص معه ما ينطوي عليه من دلالات تخدم تجاربهم. يقول الشاعر (علي الفزاني) في قصيدة (المعاناة في خندق الليل[1]):

إنَّ نار الصخر لا تحـرقني   وقرار البـحر عندي منزل

وسيوف الهند لا تجـرحني   هل يضير الميت يومًا معول !؟

أخبريهم قد مضى من زمن ..   وصحابي، من دُنانا رحلوا

أودعونا حملهم، يا ليتهم   يـوم باءوا للمآسي حملوا !

في هذه الأبيات إخبار عن مدى المعاناة التي يلاقيها الشَّاعر، ويقابل ذلك بالإخبار عن صمود نفسه في مواجهة الواقع الذي يدرك عقمه من الفضائل، وكثرة انتشار الرَّذائل، فتكون المعاناة أشدَّ وطأةً، مُشيرًا إلى ذلك باستخدام الألفاظ الدَّالة على القسوة والألم:(نار الصَّخر- تحرقني - سيوف الهند – تجرحني) لكنَّه ينفي تأثيرها فيه لتمتعه بجَلَدٍ وثباتٍ يمنعانه من المهادنة، والإذعان، أو الخشية من العواقب، ولكي يقطع الطريق على نفسه للتفكير في التَّراجع، وحساب أي أثرٍ يترتب على صمودها، أورد قولاً مشهورًا للسيِّدة (أسماء بنت أبي بكر)، وهي تحفِّز همَّة ابنها (عبد الله بن الزبير)* وتحرِّضه على الصُّمود في وجه (الحجَّاج)، وألا يجعل حساب ما سيكون ينال من عزيمته. فقالت: "... وإن قلتَ كنت على حق فلما وهن أصحابي ضعفت فهذا ليس فعل الأحرار ولا أهل الدين كم خلدوك في الدنيا القتل أحسن. فقال: يا أماه أخاف

([1])-ديوانه : الطوفان آت، المنشأة الشَّعبية العامة للنشر والتوزيع والإعلان - طرابلس- ط1 / 1980م، ص30.

* هو عبد الله بن الزُّبير بن العوَّام، يكنَّى أبا بكر. أمه أسماء بنت أبي بكر الصِّديق رضي الله عنه وهو أول مولود ولد للمهاجرين بالمدينة بعد الهجرة. وأذن أبوبكر الصِّديق في أذنه، وحنَّكه رسول الله صلى الله وسلم بتمرة. ينظر : ابن الجوزي : صِفة الصَّفوة، ص 277.

إن قتلني أهل الشام أن يمثلوا بي ويصلبوني، قالت: يا بني إن الشاة لا تتألم بالسلخ فامض على بصيرتك واستعن بالله[1]". فغدا هذا القول مأثورًا، يلجأ إليه الأدباء والشعراء لدلالته.

لقد وظّفه الشّاعر (علي الفزّاني) بعد أن استدعاه من مخزونه الثقافي، وذلك في قوله: (هل يضير الميت يومًا معول)، وهو ما جعلنا ندرك أنَّه قد عاير موقفه بموقف (عبد الله بن الزبير) في الثّبات على المبدأ، ومواجهة الباطل بغض النَّظر عن الحسابات، فإذا كان (الحجّاج) بما ذكر عنه من جبروت هو خصم (ابن الزبير)، فإن خصم شاعرنا هو الواقع ببطشه وقسوته. فهو عندما أحس تخاذلاً في نفسه أراد أن يُثَبِّتَهَا، فلم يجد أبعد في المعنى من التعالق بما سبق من القول الدَّال، المحفور في ذاكرة المتلقِّي، الذي أصبح هدف العملية الإبداعية. كما كشف به عن معنى آخر يتمثَّل في وجود من يدفعون إلى الأمام في الزمن الماضي، في مقابل من يشدُّون إلى الخلف في عصره.

وهذا الشَّاعر (رجب الماجري) يستفيد هو الآخر استفادةً قصوى من الموروث النَّثري المتمثل في قول القائد العربي المسلم (عمرو بن العاص) عندما دخل مصرَ فاتحًا، فوصف أرضها وأهلها قائلاً: " أرضها ذهب، ونساؤها طرب، ورجالها أتباع من غلب".لقد جرى هذا القول على ألسنة الناس عبر العصور إلى أن وصل إلى عصر شاعرنا الذي التقطه من متن كتب التّاريخ، ليُقوِّي حُجَّتَهُ، ويدعِّم فكرته، ولا سيِّما أنه صادر عن شخصيَّةٍ ذاتِ أثرٍ في تاريخنا الوطني. يقول في قصيدته (رحلة مع التاريخ[2]):

([1])-ابن الأثير الجزري : الكامل في التّاريخ، م4، دار الفكر – بيروت – د. ط/ 1398هـ – 1978 م، ص24

([2])-ديوانه : في البدء كانت كلمة، ص 232

هناك استمرأتْ نواهلُ الغزاةِ .. والغُزاةُ طِيبَة
الماءَ والخضرة والوجه الحسن
فأرضها ذهب
نساؤها طرب
رجالها أتباع من غلب
لم يخطئ ابنُ العاص
... رانت على نفوسهم مذلة ومسكنة
توارثوها من قدم

بهذا التَّوظيف لقول القائد (عمرو بن العاص) أفصح الشَّاعر - وفي اختصار مكثَّفٍ - عن موقفه الشَّخصي من أهلِ مصر، وربما يرجع ذلك إلى مواقف سلبيَّة كان قد تعرَّض لها أثناء فترة إقامته في مصر للدِّراسة، فولَّد لديه حكمًا عبَّر عنه بهذا الاستدعاء، وهو ما يبرهن حقيقة أن نصَّ الشاعر أو الأديب جزء من انفعالاته، التي هي المكوِّن الرِّئيس لتجربته، ومن ثمَّ فإنَّ إبداعه رهن بنمط تجربته التي لا بدَّ أن تنال نصيبًا من التغيُّر بحكم الأثر الفني، فعندما "تصبح التجربة قصيدة تكون شيئًا مختلفًا عن التجربة الأصلية[1]"، فالتَّقاطع الذي نشأ - بقصد من الشَّاعر- بين نصِّه، والقول التَّاريخي شكَّل عمًا تعبويًّا امتدَّ عبر القراءة إلى إحساس المتلقِّي، الذي سيتقاطع فكريًّا مع دلالة الرُّؤية المكرَّرة في زمنين متباعدين، فيرسم حكمًا ثالثًا يكرِّر فيه الرُّؤية ذاتها، بدعم الأثر القوي للنَّص الشِّعري، الذي استند إلى المخزون التَّاريخي، فكانت لمحة ذكية من الشَّاعر لعلمه بمكانة القائل في التَّاريخ، وفي أذهان المتلقِّين الذين لديهم علم

(1)-ت. س. اليوت : فائدة الشعر وفائدة النقد، ترجمة وتقديم : د. يوسف نور عوض، مراجعة : د. جعفر هادي حسن، دار القلم – بيروت – لبنان، ط1 / 1982 م، ص 133.

مسبق بخبرة هذه الشَّخصيَّة وحنكتها، وعمق بصيرتها. ولا يجعلنا هذا مؤيدين للشاعر في الإسقاط المطلق للنَّصِّ التُّراثي المنسوب لهذا القائد المسلم (عمرو بن العاص)، بحيث يصبح مُجازًا إطلاقه في كلِّ زمان، وبتعميم ظالم؛ فأهل مصر اليوم غير أهلها زمن فتوحات القائد المسلم. لقد غدت ـ بفضل الإسلام ـ أرض عطاء زاخرة بالعلماء الأجلاء، وأهل المروءات الرَّافضين للتَّبعية، والمدافعين عن وحدة الأمَّة وعزتها.

ويواصل الشَّاعر طرح رؤيته، وتحديد موقفه من الحضارة المصريَّة، من خلال البحث عن مقاييس جماليَّة جديدة تكمن في"البحث عن الصور الحية والعميقة التي ترتبط عضويًا بحالته العقلية والعاطفية[1]". وهذا بالفعل ما حدث مع شاعرنا الذي لم يرق له التَّضخيم الهائل، والدِّعاية المبالغ فيها لحضارة الفراعنة، فرأى أنَّها بنيت على أساسٍ باطلٍ. حيث يقول:

توارثوها من قِدَم
ولم تزل ترعبهم قساوة الفراعنة
من ابتنوا على جماجم البشر
مقابر الملوك
معابد الكهَّان
وأصبحت شواهد السُّخرة والمهانة
حضارة الحجر
آلهة تعفَّرت لمجدها الجباه .

---

(1)-د. رجاء عيد : الأداء الفني والقصيدة الجديدة، مجلة فصول العددان 1/ 2 : اكتوبر - مارس 1986م، المجلد السابع، ص51 " نقلاً عن الدكتور عوض محمد الصالح : الشعر الحديث في ليبيا، ص 533.

إنَّه – هنا- ينتقد الخضوع للأثر الفرعوني على الرُّغم من الفاصل الزَّمني الكبير بين عصرنا، وعصرهم، وهو يعني في حقيقة الأمر الخضوع الفكري، والتقوقع الذاتي حول اعتبار مقابر الفراعنة التي بنيت على جثث المصريين البسطاء حضارة، فهي في الواقع – حسب رؤيته - شاهدُ ذلٍّ وقهرٍ. لقد أشار إلى الأهرامات، وطريقة بنائها دون أن يسميها، وما واكب ذلك من ظلم وقسوة وقعا على من بنوا بسواعدهم هذه الأشكال الصخريَّة، فهو - بمنظور أبعد - يطرح تساؤلاً يذهب فيه بعيدًا عن المعنى الظاهر، خلاصته: (كيف يمكن للإنسانيَّة أن تفخر بقهر ذاتها) ؟دون أن نساير الشَّاعر؛ بل نخطئه في حكمه القاسي على إخواننا المصريين الذين يرفضون ـ وربما أكثر من غيرهم ـ الوصاية، والخضوع لكلِّ ما يمكنه أن ينال من حريتهم وكرامتهم سواءٌ أكان ماضيًا موروثًا، أو حاضرًا معيشًا.

أمَّا الشَّاعر (جيلاني طريبشان) فيُجسِّد – كعادته – تقاطعًا نصِّيًا مماثلاً لما سبق، مع اختلاف في خاصيَّة التناول للقول المأثور لخصوصيَّة صاحبة، وهو (الحلاَّج)، حيث إنَّ المتصوِّفة هم أكثر المعنيين بترديد هذا القول. يقول في قصيدته (التحديق اليومي عبر مرايا الفصول[1]):

تقول رياح القارات العذراء:

"ركعتان في العشق لا يجوز وضوؤهما إلا بالدم"*

"إذا لم أحترق أنا وتحترق أنت فمن ذا يضيء العالم"

لقد أجرى هذا القول على لسان القارات ليعمِّم إحساسه على العالم بأسره، وكأن العالم كلَّه هو الشَّاعر، أو أنَّ الشَّاعر هو العالم، ليجيز لنفسه تعميم الفكر

([1])-ديوانه : ابتهال إلى السيدة " ن "، ص 59

* من أقوال الحلاج.

الصُّوفي، من خلال التَّعالق النَّصي مع قولٍ واحدٍ من أشهر المتصوفين في التَّاريخ. لقد أغناه توظيفه له عن طرح حشد كبير من الألفاظ والتراكيب التي كان سيحتاج إليها لإيضاح المعنى، وضمان التأثير بما يؤِّكد " أنَّ الأدب هو موضوع تجربة أكثر منه معرفة[1]". ومَنْ يطلع على النَّص كاملاً لا يمكنه الفصل بين هذا القول، وما يجاوره من تراكيب يضمُّها النَّص الشِّعري المتعالق معه الذي يقول: (إذا لم أحترق أنا وتحترق أنت فمن ذا يضيء العالم) وهو من نصٍّ شعريٍّ للشاعر التُّركي (ناظم حكمت)، وكلاهما يتضمن دعوة للتضحية، والفداء. ولهذا لم نكن بحاجة إلى كثير جهد لنعرف النُّصوص الشِّعريَّة التي تعالق معها الشَّاعر(جيلاني طيبشان) في قصائده.

كذلك يوظِّف الشَّاعر(عبد اللطيف المسلاتي) قولاً **تراثيًّا** مشبعًا بالدَّلالات، والقيم الفنيِّة التي مرجعها للقائل ذاته وهو القائد العربي (خالد بن الوليد)، فتأسَّست قيمة القول على قيمة القائل، ودلالة المعنى، على شيوع القول وتأثيره في المتلقِّي. يقول في قصيدته (إرهاصات زمن السُّقوط[2]):

أنا أعرف، هذا رأسي ثمنٌ
لتبقى الرَّاية، والوطن المنسي!!
أُمتكم واحدة، لكن الجرح بليغٌ
والوطنَ المهزوم، ممتدٌّ وقصي؟!
....
فلا نامت ...
والجسد المُنهك، ينخره السُّوس

---

(1)-مجموعة كتَّاب : مدخل إلى مناهج النَّقد الأدبي، ترجمة : د. رضوان ظاظا، مراجعة : د. المنصف الشنوفي، سلسلة عالم المعرفة – الكويت - العدد 221، السنة 1997م، ص118

(2)-ديوانه : سفر الجنون (1)، ص 69

وتركبه الديدان مطيء!!

لقد أخرج الشَّاعر القول المتناص معه (**فلا نامت أعين الجبناء**) - الذي نطق به قائله (خالد بن الوليد) عندما حضرته المنيَّة - من سياقه العام الذي قيل فيه وهو" لقد لقيت كذا وكذا زحفًا، وما في جسدي شبر إلا وفيه ضربة بسيف أو رمية بسهم، أو طعنة برمح، وها أنا أموت على فراشي حتف أنفي، كما يموت العير، فلا نامت أعين الجبناء[1]"، ليدخله في سياق جديد يتوافق مع حاضره، الذي يراه مخالفًا تمامًا لماضيه، فالقائد العربي كان ينعى نفسه، ويطلب أن يموت في ساحات الوغى شهيدًا، لا طريح فراشه، لأنَّه كان نزَّالاً لكلِّ وقيعة، فآثار طعنات الرماح، وضربات السيوف في جسده تشهد بذلك. في حين أنَّ الأمَّة العربيَّة في الزمن الحاضر تلتقي مع وضعيَّة الشاعر في التَّاريخ المشرِّف، والبطولات الخالدة، وتلتقي معه في ابتعادها عمَّا ينبغي أن تكون عليه، لكنَّها تختلف معه في الإرادة؛ لأنَّ الجبن تمكَّن من أبنائها فوقع عليهم النفي الذي تقدَّم في القول (فلا نامت أعين الجبناء).

ويتقاطع نصٌّ آخرُ للشَّاعر (المسلاتي) مع قول الكاتب (الصادق النيهوم)*: "**احفر في الأرض تصنع بئرًا، واحفر في السماء تصنع مئذنة**"؛ حيث يقول في قصيدته: (سقوط الظل في الزمن الميت[2])

([1])-هاني الحاج : رجال ونساء حول الرَّسول " جمعٌ وترتيب "، المكتبة التَّوفيقيَّة – القاهرة – د.ط / 2000م، ص 345.

* كاتب ليبي أشتهر بآرائه الفلسفية ولد في مدينة بنغازي عام 1937. أسس دار التراث ,ثُم المُختار و أشرف على إصدار عدة موسوعات أهمها (تاريخنا) , و(بهجة المعرفة) , و(أطلس العالم)، وله مؤلفات عدة. يجيد إلى جانب اللغة العربية، الألمانية والفنلندية والإنجليزية والفرنسية والعبرية والآرامية المنقرضة. توفي في جنيف يوم 15 نوفمبر 1994 ودُفن بمسقط رأسه مدينة (بنغازي) يوم 20 نوفمبر 1994.

([2])-ديوانه : سفر الجنون 1، ص 37.

تصرعُك الرَّغبة، وتجهل كُلَّ بداياتك

نحو الشمس (تصنع بئرًا أو مئذنة) كيف أراك ؟

يلاحظ – هنا- أنَّ كاف الخطاب المتصلة بالفعل (تصرع)، والمصدر (بداية) تعود إلى (الإنسان) الذي أراد الشَّاعر مخاطبته، ودعوته كي يعود إلى المعنى السَّامي لوجوده من خلال المفهوم الدَّقيق والصحيح لعلاقته بالكون المشمول في الأرض والسماء وما بينهما، مؤسِّسًا بهذا الخطاب تقاربًا بين النَّص والقارئ، وعلاقة تبادليَّة بينهما، وتكون هذه "العلاقة الحواريَّة بين القراءة والنصِّ ممارسة تسعى لتشخيص طرائق إنتاج القيم، وبيان الآليات والمواقع النصية المولدة للحظة الرمزية في التلقي[(1)]"، ولكي يصل إلى التأثير المرجوِّ من شرح فلسفة هذه العلاقة وظَّف الشَّاعر (المسلاتي) هذا القول للأديب (صادق النَّيهوم)، مستفيدًا من الكثافة الرَّمزيَّة التي يتضمَّنها، وما تمنحه من اختصار غير مخلٍّ بالدَّلالة؛ فالبئر رمزٌ لعلاقة الإنسان بالأرض (المعيشة)، والمئذنة رمزٌ لعلاقته بالسماء (التفكير).

كذلك الشَّاعر (علي الخرم) يجد في القول المأثور بغيته التي ينشدها لدعم الموقف الذي تبنَّاه في السخرية من حاضر أمَّته، وهوان رجالها، وصمتهم على الضَّيم، وذلك حين يدمجه في ثنايا نصِّه مستغلاً طغيان حضوره في ذاكرة المتلقِّي. يقول في قصيدة (في زمن الموت بلا مقابل[(2)]):

تنهمر القنابل

تحترق الأجساد والسنابل

([1])-د. أحمد فروخ : حياة النَّص " دراسات في السرد "، دار الثقافة " مؤسسة للنشر والتوزيع " مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء – ط1 / 2005م، ص 18

([2])-ديوانه : الجوع في مواسم الحصاد، ص 51.

يختلط البكاء بالدُّعاء
في صوت ما تنشده النساء
(إن تقبلوا نعانق
أو تدبروا نفارق)

لقد ورد هذا القول (المُتَعَالق معه) في الصرخة المُدوية التي أطلقتها (هند بنت عتبة)* لاستثارة حميَّة قومها للثأر من المسلمين بعد غزوة أحد التي قتل فيها أبوها وأخوها وعمها، لكن الشاعر يقلب الغاية من القول إلى تهكم واستهجان، من المعنيين بواو الجماعة المسند إلى الفعل (تقبل)؛ فالجماعة في هذا العصر تخشى الإقبال والتقدُّم، وتفضِّل عليها الإدبار والتقهقر، ولم يعد يستثيرهم انتهاك حرمة الوجود المتمثِّلة في المقابلة الفنيَّة بين حرق الإنسان الذي يؤدِّي وظيفة إعمار الأرض، وحرق السنابل التي تمثل الحياة لهذا المُعمِّر. لقد أراد الشَّاعر بإسقاط هذا النَّصِّ ممارسة الضغط النفسي على المُخاطبين، بالتَّذكير بالنَّخوة المفقودة، والرُّجولة الموؤودة. فلا هجر النِّساء يحركهم، ولا استنجادهن بهم من جبنهم يوقظهم. لقد دمج الشاعر بين الزمنين، وترك للمتلقي إدراك الفرق بينهما.

* هند بنت عتبة بن ربيعة بن عبد شمس بن عبد مناف (14 هـ - 635م) : صحابية قرشية عالية الشهرة. وهي أم الخليفة الأموي معاوية بن أبي سفيان بن حرب. تزوجت أباه بعد مفارقتها لزوجها (الفاكه بن المغيرة المخزومي). وكانت فصيحة جريئة، صاحبة رأي وحزم ونفس وأنفه، تقول الشعر الجيد ... ثم كانت ممن أهدر النبي – صلَّى الله عليه وسلَّم – دماءهم يوم فتح مكة، وأمر بقتلهم ولو وجدوا تحت أستار الكعبة ؛ فجأته مع بعض النسوة في الأبطح فأعلنت إسلامها، ورحب بها. ينظر : خير الدين الزركلي : الأعلام. قاموس تراجم، ج9، ص 105.

2- **الأمثال:**

المثل جنس أدبي من أجناس النَّثر الفني عرفه الأدب العربي منذ العصر الجاهلي، وحافظ على مكانته في التراث الأدبي العربي، وضمن فاعليته في الحاضر الأدبي – أيضًا، فهو جزءٌ من ثقافة العربي، بل أصبح لصيقًا بلغة الحياة اليومية، وذا شأن في أسلوبه. وأهم ما يميز المثل ويقربه من المرء؛ أنه يصدق" في التعبير عن الإنسان بوصفه إنسانًا[1]"، كما أنَّ المتلقِّين يتفاعلون معه بنهم حسي" لأنهم يحسون صداه في نفوسهم فكأنَّ كلَّ واحدٍ منهم قاله[2]"، ولذلك عوَّل الشعراء من قديم الزمن، وإلى عصرنا هذا على صدى المثل الذي يتردَّد في ذاكرة المتلقِّي، فأصبح إحدى آليَّات التَّناص، الذي لحق بكل صنوف الأدب، ولم يقتصر على صنف بعينه.

ويمكن تلخيص القول فيه بأنَّ "المثل ما ترضاه العامة والخاصة، في لفظه ومعناه حتى ابتذلوه فيما بينهم، وفاهوا به في السَّرَّاء والضرَّاء فاستَدَرُّوا به الممتنع من الدُّر، وتوصلوا به إلى المطالب القصيَّة، وتفرجوا به من الكرب المكربة، وهو أبلغ من الحكمة لأنَّ النَّاس لا يجتمعون على ناقصٍ أو مقصِّرٍ في الجودة أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة[3]". وبما أنَّ الأمثال تحوي كلَّ هذه النفائس، فإنَّ الشَّاعر حرص على استخدام بريقها للتأثير في عقول المتلقِّين، وجذب بصائرهم،

---

(1)-أبو منصور الثعالبي : التمثيل والمحاضرة، تحقيق : عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، د.ط / 1381هـ - 1961 م، ص 23

(2)-نفسه، ص 23

(3)-إسحاق بن إبراهيم الفارابي : ديوان الأدب : تحقيق : د. أحمد مختار عمر – القاهرة – م 1 / 1394هـ - 1974 م، ص 74

فعمد إليها، يتعالق معها لخلق عمل إبداعي متناغمٍ مع سوابقه، وبأقل جهد لفظي، لأنَّ الأمثال "كلمات مختصرة تورَد للدلالة على أمور كلية مبسوطة[1]".

والتَّناص عند الشَّاعر اللِّيبي سمة إبداعيَّة يكاد لا يخلو منه ديوان شعري، وما يمكن استخلاصه من ذلك هو ارتباطه بالتُّراث، وعدم التَّعالي عليه، بل لم تستطع الحداثة أن تسلخه من ماضيه، والمنتمون إلى التَّيار الحداثي ليسوا بمنأًى عنه، فكثيرًا ما تتعالق نصوصهم الشِّعريَّة مع نصوص نثريَّة قديمة، يمزجون بين الاثنين لخلق تآلف يقرأ فيه الماضي بأعين الحاضر، وينطق فيه الحاضر بلسان الماضي. ويقع المثل العربي ضمن جملة المؤثِّرات النَّثريَّة في الشَّاعر الليبي ومن ثم في إبداعه، الذي يجد نفسه متعالقًا معه، متناغمًا مع مدلوله الذي يفي بإيصال المراد دون عناء؛ لأنه يقف في منطقة وسطى بين المُبدع والمتلقِّي.

وهذا الشَّاعر (على الفزاني) يعتمد في كثير من قصائده على الموروث النَّثري الفني بكامل صنوفه، ومن بينها الأمثال. فعندما نطالع قصيدته (بكائيَّة العنقاء[2])، نقرأ:

سيؤديك إلى روما الطريق
فاحمل الثارات والأجيال سخطًا وعقوق
ومنار الدم في كفِّ وفي الأخرى شروق
سيؤديك إلى روما الطريق!!

([1])-القلقشندي : صبح الأعشى، ج1، ص 347

([2])-الأعمال الكاملة. المجموعة الأولى، ص289

لقد اعتمد الشَّاعر بشكل مباشر على المثل الشَّائع **(كل الطرق تؤدِّي إلى روما)**، الذي صاغه الرُّومان قديمًا للدِّلالة على أنَّهم محور الحضارة، وامتصَّ ما فيه من دلالة، وصاغ منه قيمة فنية عالية استعملها في التَّأثير على المخاطبين وتحريضهم على الانتفاض والثورة، وعدم الركون لليأس من الخلاص، فإذا سُدَّ بابٌ، أمكن الولوج من باب غيره، وإنَّ طرائق الكفاح والنضال كثيرة، فكلُّ ما يشعل قلوب الأجيال ويلهب حميتهم إنَّما هو سبيل إلى النَّصر، وإلى إعادة ما ضاع من المجد، شريطة أن نغذّيهم بالسُّخط على الواقع الذي هو أشبه بواقعٍ أسطوريٍّ. إنَّه يدعو إلى التَّمرُّدِ على هذا الواقع، وعدم طاعته؛ لأنَّ عقوق العصاة واجبة، والواقع عاصٍ لإرادة الإنسان العربيِّ في الحريَّةِ، والعودة إلى أمجاده .

ويَعِدُ الشَّاعر مَنْ يأبه لقوله بالوصول إلى بغيته، وذلك باستخدامه لحرف (السِّين) المعروف بدلالته على المستقبل، في قوله: (سيؤديك). وأيضًا بتأكيده لما يقول من خلال تكرار جملة " سيؤديك إلى روما الطريق".

وينهج الشَّاعر (عبد الحميد بطاو) النَّهج ذاته في التَّعالق النَّصي، حيث يجد في الأمثال بغيته، فيوظِّف مثلاً عربيًّا يتكرَّر كثيرًا على ألسنة الناس لما فيه من دلالة. يقول في قصيدته (موقف[1]):

لا تخف يا بُنيّ
حينما ينحني الجذع من طوله
ليس من ذلَّة تحت ثقلِ الرِّياء
لا تخف يا بُنيّ
فالذي ينحني تحت ثقل معاناته

([1])-ديوانه : عندما صمت المغني، ص 23

ليس مثل الذي ينحني ليقبِّل نعل الحذاء

لا تخف يا بُنيّ

"يفيض بما فيه كل إناء"

هذا النَّص كما يدل عنوانه يعبِّر عن موقف، وهو في الظاهر خطاب موجه – كما وضَّح الشاعر- لابنه الذي يبدو أنَّه علَّق على انحناءة ظهره، فاستغل هذا الموقف ليوجه رسالة نقديَّة لاذعة للمجتمع العربي بأسره، فلم يكن ابنه إلا وسيلة لغاية أبعد مما قد نراه في القراءة الأولى. ولكي يفرِّق بينه، وبين المعنيين الآخرين كان لا بدَّ له من إيراد معنًى بليغٍ موجزٍ، فقلَّب في مخزونه الثَّقافي فعثر على المثل العربي " **كلُّ إناء ينضح بما فيه**[1]". وقد غيَّر في بعض لفظه لغرض الوزن. إنَّ الغاية من هذا التناص الرَّغبة في قطع الطريق على الإسهاب الممل الذي كان سيحتاج إليه للكشف عن مراميه، وهو ما سينفِّر المتلقِّي بدل أن يجذبه، لكنَّ ذهنية الشاعر قادته إلى أيسر الطرق وأقربها للوصول إلى الهدف، فقد كان بمقدوره أن يأتي بألفاظٍ تقود إلى ذات المعنى لكنَّ عدوله عن ذلك، واستخدامه لنص المثل الجاهز كان دليل فطنة؛ لأنَّ رد فعل المتلقِّي سيكون سريعًا مع النَّص المتعالق معه لحضور المثل المذكور في ذاكرته، وهو ما يؤدِّي إلى السرعة في التفاعل، واليسر في الفهم.

كذلك يَنْضَمُّ الشَّاعر (حسن السُّوسي) إلى زمرة المتواصلين مع المثل، لما يمثله من تأثير الماضي في الحاضر من جهة، وانتقال القيمة الفنية - بما يُعْمِلْهُ

---

(1)-أبو الفضل الميداني : مجمع الأمثال، ج2، ص 162. وأصل المثل : كلُّ إناء ينضح بما فيه. ويروى : يرشح بما فيه .

الشاعر من تقنيات- إلى النَّص الجديد من جهة أخرى. يتَّضح لنا ذلك من خلال قراءة المقطع التَّالي من قصيدته (ظالم[1]):

...

لـــــك تهفـــــو ... وإنمـــــا شـــــرك السـحـــــر قائـــــم
ولظـــــى الحـــــب محـــــرق لـــــيس فـــــي الحـــــب راحـــــم
أنـــــت " نعمـــــان "، وحولـــــه مـــــن لظـــــى الحـــــب جـــــاحم
وافـــــد ... كـــــلُّ مـــــن دنـــــا أوفدتـــــه " البراجـــــم"

لقد بدأ الشَّاعر قصيدته بذكر محاسن الموصوفة التي تسبي النُّهى، وشبَّهها بالنَّحل الذي تجذبه البراعم النديَّة، والذي لا يعرف الاستقرار، إذ إنَّه يطير من زهرة إلى أخرى، لكنَّ هذه الفتنة قد تجرُّ إلى الآلام، فما هي إلا طعمٌ مغرٍ نصب فيه شركٌ للعواطف التي تنساق وراء الحب، وما الحبُّ إلاَّ نارٌ وجوًى. وهذا ما وقع الشاعر فيه، وهو ما دلَّ عليه قوله في البيتين الأخيرين:

أنت (نعمان)، وحوله من لظى الحب جاحم
وافد ... كلَّ من دنا أوفدته " البراجـم"

فقد شبَّه من أغوته بالملك (النعمان)*، الذي له يومان: يوم للنعيم ويوم للبؤس والشقاء، والشقاء يتمثل في نار الحب الشديد حرُّ جمرها، ويقرُّ في البيت الأخير بأنَّ طمعه هو الذي جرَّه إلى هذا الشقاء، لكنه لم يقل ذلك بالتقريريَّة

(1)-ديوانه : نوافذ، ص 104

* هو النعمان بن المنذر أشهر ملوك الحيرة اللَّخميين وآخرهم (580-602). مدحه النابغة الذبياني. خلعه كسرى وسجنه في المدائن. عرف بأبي قابوس وقيل إنه صاحب يومي (البؤس والنعيم). ينظر: كرم البستاني وآخرون، المنجد في الأعلام، ص 575.

المباشرة. لقد وظَّف القيمة الدَّلاليَّة في المثل العربي "**إنَّ الشَّقي وافد البراجم**"** ليرسم بها صورةً شعريَّةً غايةً في الدِّقة التعبيريَّة، بعبارات محدودة مكثَّفة، لكنَّها تحمل أثرًا غيرَ محدَّد. ولم يكن ليصل إلى هذا التأثير لو لم يتقاطع مع هذا النَّص بما يحمله من دلالة.

ويستطرد الشَّاعر (حسن السُّوسي) في تعالقه النَّصي، ويستدعي مثلاً آخرَ في نصٍّ آخرَ بعنوانِ (جانحا نسر[1]) حيث يقول:

استشرف " الأموي" الرَّحب مغتبطًا، وطاول النَّجم حتى دونه السُّدُم
واهتزَّ من زهوه: صحنا ومئذنة وراح "للمقدسي" الطُّهر، يبتسم
كأنه قائل: قد حان موعدنا إلى لقاء به الإسلام يلتئم
"فرِّق، تسد" تلك قد كانت سياستهم فينا .. وكنَّا، على الأهواء ننقسم

فالشَّاعر في هذه الأبيات يزهو بماضيه التَّليد المتمثل في عزِّ الأمَّة الإسلاميَّة في العصر الأموي الذي جاء بواحد من آثاره (المسجد الأموي) في (دمشق)، الذي تسامى شموخًا حتى عانقت مآذنه السَّماء. كما تفاخر بالعصر الذي كان فيه المسجد الأقصى في الأيدي المسلمة الطَّاهرة قبل أن تدنِّس ساحاته أيدي اليهود الآثمين، لكنَّ زهوه سرعان ما يتبخَّر بسبب انصياع العرب لأعدائهم. وقد عبَّر عن ذلك بشكل مختصر، ومن خلال فعلين مستتري الفاعل اللذين

** والبراجم : خمسة من أولا حنظلة بن مالك بن عمرو بن تميم، والمثل قاله : عمرو بن هند ملك العراق وكان سُويد بن ربيعة التميمي قد قتل أخاه وهرب فحلف أن يقتل من تميم مائة رجل. وسعى في طلبهم فقتل تسعة وتسعين رجلاً منهم وأقام ينتظر الباقي، وكان رجل من البراجم مسافرًا لا يعلم بشيء من ذلك. فمرَّ بالقرب من الملك ورأى الدخان فظن أن هناك طعامًا فأقبل. فقال له الملك : من أنت. قال : أنا من البراجم. فأمر بقتله وقال: إنَّ الشَّقي وافد البراجم، فصار مثلاً يضرب لمن يأتي لحتفه بنفسه. ينظر: كرم البستاني وآخرون : المنجد في اللُّغة والأعلام، ص 995 .

(1)-ديوانه : نوافذ، ص13

يتشكَّل منهما المثل الشَّائع، والمستخدم بكثافة – لاسيما – في الجانب السياسي "فرِّق، تسد"، فمع هذا التَّناص لم يعد للمتلقي حاجة للتَّساؤل عن أسباب ضعف العرب، وتداعي الأمم الأخرى عليهم .

وللشَّاعر (جمعة عتيِّقة) – هو الآخر – تقاطع مع المثل الفصيح حيث يقول في قصيدته (درنة)[1]، التي ألقيت في الذكرى الخمسين لوفاة الشَّاعر(إبراهيم الأسطى عمر)*:

تطاول البعض حتى قال قائلهم

دعوا القوافي والأوزان وارتجلوا

فصار حابلنا في الشعر نابلنا[2]

اختار الشَّاعر – هنا - ألا يعبِّر عن استهجانه لإدعاء الشِّعر من قِبلِ الكثيرين؛ الذين امتلأت بهم ساحات الأدب، حتَّى لم يَعُد للمُجيد من تمييز؛ وإنما رمى بالمثل القائل (**اختلط الحابل بالنَّابل**) ليفي عبر دلالة المعنى بالغرض الذي ينشده دون تكلُّف في القول، وهو في لحظة تذكُّرٍ لواحدٍ من الشُّعراء الحقيقيين، ألا وهو الشَّاعر (إبراهيم الأسطى عمر) الذي افتقدته ساحة الإبداع. وليعبِّر عن موقفه من قصيدة النَّثر التي تخلَّى شعراؤها عن الأوزان والقوافي.

([1])-ديوانه : شهقة الرُّوح والرِّيح، ص 45

* شاعر ليبي معروف، ولد في مدينة درنة عام 1908 م، وله ديوان شعر باسمه.

([2])-نفسه، ص 48/ 49

3- الحِكَم:

تلتقي الحكم مع الأمثال في التَّأثير النَّفسي في المتلقِّي، مع وجود فارق في الولادة والتكوين، فالمثل- بخلاف الحكمة – لابدَّ أنْ ينشأ عن قصة ما، وأن تكون له "مقدمات وأسباب عرفت وصارت مشهورة بين الناس معلومة عندهم؛ وهذه الألفاظ الواردة في المثل دالَّة عليها، معبِّرة عن المراد بها بأخصر لفظ وأوجزه[1]". بينما الحكمة أساسها خبرة تراكميَّة كوَّنها أشخاص بعينهم دون سابق حدث. لذلك لا يكون الحكيم حكيمًا إلا إذا كان صاحب تجربة قال الرسول الكريم صلَّى اللَّه عليه وسلَّم "**لا حليم إلا ذو عثرة، ولا حكيم إلا ذو تجربة**[2]"، وهذا ما جعلها توصف بأنَّها: "قول رائع موافق للحق سالم من الحشو. وهي تمرة الحنكة ونتيجة الخبرة وخلاصة التجربة"[3]، وهي أيضًا "العلم بحقائق الأشياء على ما هي عليه والعمل بمقتضاها"[4]. لقد سَمَتِ الحكمة بقول الرسول صلَّى الله عليه وسلَّم: "**الكلمة الحكمة ضالة المؤمن، حيثما وجدها فهو أحق بها**[5]"، ولا يعني هذا أنها جاءت مع الإسلام، بل هي أحد مكوِّنات البناء المجتمعي لعصر ما قبل الإسلام، وواحدة من أجناس النثر الفني في الأدب الجاهلي. ولقد أوصى لقمان ابنه قائلاً:" يا بني ! جالس العلماء، وزاحمهم

([1])-القلقشندي : صبح الأعشى، ج1، ص 347

([2])-ابن حبان : صحيح ابن حبان، ج1، تحقيق : شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة – بيروت – ط2 / 1414هـ - 1993م، ص 421.

([3])-أحمد حسن الزيات : تاريخ الأدب العربي، ص 25

([4])-الزبيدي : تاج العروس، دار صادر بيروت، دار ليبيا للنشر والتوزيع والإعلان، م 8، د.ط / 1386هـ – 1966 م، ص 353

([5])-ابن ماجة : سنن ابن ماجة، ج2، تحقيق وتعليق : محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية – مصر – د.ط / 1952 م، ص 35

بِركبتيك، فإنَّ اللَّه يُحيي القلوب بنور الحكمة كما يُحيي اللَّه الأرض الميتة بوابل المطر[1]". وممن اشتهروا بالحكمة في بلاد العرب (قُسُّ بن ساعدة الأيادي)*.

وقد استخدم الشَّاعر اللِّيبي الحكمة لما تكتنز به من الخبرات الإنسانيَّة المتراكمة، وما تنطوي عليه من دلالات عميقة الأثر، على الرُّغم من كلماتها المحدودة، فضلاً عمَّا توفره من قيمة فنيِّة تكفي الشَّاعر لبث انفعالاته. فالشَّاعر الليبي كغيره من الشُّعراء وقف على التَّناص مع هذا الجنس النَّثري الفني، لما يحمله من أثر في ذاته، وما يخلفه من أثر في النَّص المتقاطع معه، ليؤديا سويًّا الأثرَ المرجوَّ منَ العمليَّة الإبداعيَّة في طورها الأخير، بعد جريانها في جداول المتلقِّين. يقول الشَّاعر (عبد الحميد بطاو):

فاحمل أقلامك لا تغضب
واكتم آلامك في صدرك
واشرب من كأس الصبر المرّ
واصبر
واصبر
واصبر
وستعرف أنَّ (الصبر جميل)

([1])-مالك بن أنس: الموطَّأ. تحقيق: حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث – القاهرة – د. ط/ 2005م، ص 660.

* هو من أشهر الخطباء ذكرًا، وأرفعهم قدرًا، حيث روى رسول الله صلى الله تعالى عليه وسلم كلامه، وموقفه على جملة الأوراق، وموعظته. وعجب من حسن كلامه وكفى بذلك فخرًا له ولقومه على مدى الأيام ... وفي الحديث : " يرحم الله قساً ! إني لأرجو يوم القيامة أن يبعث أمة وحده ". توفي سنة 600 م. ينظر : الألوسي البغدادي : بُلوغ الأَرب في معرفة أحوال العرب. عنى بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمَّد بهجة الأثري، ج2، دار الكتب العلمية – بيروت – لبنان، د.ط / د.ت، ص 155.

هنا ارتفعت قيمة اللفظ بالتِّكرار الذي لم يكن مُبَالغًا فيه؛ إذ جاء لغاية تحفيزيَّة. لقد كان الشَّاعر مدركًا لذلك، فحينما تبيَّن له أن طاقة الانفعال العالية لديه قد تقوده إلى الوقوع في شَرَكِ تنفير المتلقِّي، كان لزامًا عليه العمل لمقابلتها بما يختم الغاية سبب الانفعال ويخدمها، من خلال بث روح اليقظة؛ فلجأ إلى الحكمة المتواترة الاستخدام، التي تحمل كثيرًا من دلالات التَّعزية، والحث والتَّحريض، وتقوية العزائم ... فكان ختام المقطع، بل والقصيدة دالاً على الحالة الحاضرة (الصَّبر)، وموحيًا بالمستقبل المشرق الذي هو نتيجة طبيعية للصبر على الحاضر، وذلك في مفردة (جميل) التي عرَّفت بالنهاية المرضية لحالة الصَّبر، مستفيدًا من القوة التعبيريَّة للحكمة. والشاعر المُجِيْدُ هو الذي "يعتمد على ما في قوة التعبير من إيحاء بالمعاني في لغته التصويرية الخاصة به[1]".

لقد غدت الحكمة ضالة الشُّعراء، فكما شكَّل نَصُّ الحكمة (الصَّبر جميل) ختام قصيدة الشَّاعر، وذروة حبكتها، شكَّلت حكمة (الصَّمت من ذهب) – أيضًا – ختام قصيدة الشَّاعر (علي الفزاني) التي تحمل عنوان (جياد الرِّيح[2])، والتي يقول فيها:

رأيت في عينيك يا حبيبة ...
الحزن والأوجاع والرَّزية
لو أنني حكيت لك ..
عن الأسى، لما بكيت يا بهية
لو خانني لساني !!
لو أنني ...

([1])-د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار العودة – بيروت – د.ط / 1987م، ص 408

([2])-ديوانه : الطوفان آت، ص 38

حبيبتي في أقدم الكتب
(الصَّمت من ذهب)

لقد عَقِمَت الأوجاع والمآسي التي حاكت جلباب حياته، وذهبت بشباب لسانه، حتى منعته الكلام، الأمر الذي أوصله إلى حالة من انعدام الثِّقة بالنَّفس، فأثقال الواقع أكبر من أن تحمل، وذكرها أقسى من أن يعبَّر عنه بالألفاظ، لذلك فإنَّ لزوم الصمت سلامة ومغنم، وبحكم رداءة الحالة يعدل (الصَّمتُ) الذَّهبَ قيمة. لقد آثر الشَّاعر الصَّمت ليترك المجال للقارئ كي يستنطق النَّص، ويحرِّك جذوته "بحيث يتحوَّل القول الأدبي من خلال عمق طبقاته القرائيَّة إلى توليفةٍ منَ الحوافز، ومن ثمَّ إلى إمكانيَّة فرضيَّة تشترط لتحقيقها، قراءة المتلقِّي باعتبارها ممارسة إبداعية تجعل النص شبيها بنزهة يحمل فيها الكاتب [الشَّاعر] الأقوال، والقارئ الدلالات. حيث يحقق الأول البعد الفني للنص، في حين يتكفل الثاني بالوظيفة الجمالية[1]"، فالشاعر يعوِّل على جماليَّة التَّلقِّي، معتمدًا على المؤدَّى التأثيري للتَّناص.

4- الحادثة:

تمثِّلُ الحادثة العنصر الأساس في البناء القصصي، فمنها تنطلق العناصر الأخرى التي تسعى جميعها لإبرازه، بدعم التقنيَّات الفنيَّة الموازية التي تحوِّل الحدث عن طريق السَّرد إلى عمل إبداعي تمتدُّ مساحته إلى أبعد من الحادثة التي هي كالبذرة الصغيرة، تنشئ دوحة كبيرة.

([1])-د. أحمد فرشوخ : تجديد درس الأدب، دار الثقافة " مؤسسة للنشر والتوزيع " مطبعة النجاح الجديدة – الدار البيضاء – ط1 / 2005م، ص 21

والقصَّة جنس أدبي نثري له حضوره القوي، وتأثيره الفاعل، وعندما توظف القصة أو أحد عناصرها، كالحدث مثلاً، فإنها تخرج من الطور التاريخي إلى إطار الأدب، وهذا ما يفعله الشُّعراء حيث يغوصون بمخيِّلاتهم في أعماق التراث، في رحلة بحث عمَّا يخدم أفكارهم العامة. والشاعر الليبي (علي الخرم) سار في هذا الاتجاه، فوظَّف حادثة مقتل الخليفة (عثمان بن عفان) في نصٍّ شعريٍّ بعنوان (مسيرة بدأها جمال[1]) حيث يقول:

من يوم أن مضى جمال
ذاك الذي قد مزَّقوه
ميِّتًا وحي
ذاك الذي قد شوهوه
قلوبهم منه خلت
لكنهم قد جعلوا منه على الوجوه:
سماته، شاراته، واسمه ...
قميص عثمان الذي إن يدركوا غاياتهم يرموه .

لقد استفاد الشَّاعر من حادثة وقعت في الزَّمن الماضي، ليسقط مغزاها، وما أحاط بها من ملابسات على الزَّمن الحاضر، ومن ثم ليخلق عنصر مقاربة بين زمرتين منَ المنافقين، زمرة الماضي التي استغلت مقتل الخليفة (عثمان)، وربما كانت السبب فيه، والأخرى التي مثَّلت حاشية الرئيس (جمال عبد النَّاصر)، ليفضح زيف مشاعر الزمرتين، ويبيِّن أنَّ طباع البشر واحدة وإنْ اختلفت الأزمنة.

([1])-ديوانه الجوع في مواسم الحصاد، ص 11

كذلك شكَّلت حادثة مقتل الإمام (علي بن أبي طالب) مادة أدبية غنية الدَّلالة للشَّاعر (علي صدقي عبد القادر)، فساقه إلى استثمارها في قصيدة (بوح قبل الميلاد)[1] حيث يقول:

وتَجْرَأُ كفُّ (ابن ملجم) غدرًا، فتأكلُ ظهر (الإمام علي)
وتنهض لاءات تولِّد لاءات أخرى، طول الزَّمن

إنَّ لهذه الحادثة أبعادها السَّلبيَّة، فما ترتَّب عليها يشكِّل مأساة المسلمين اليوم، بتشرذمهم، وتناحرهم. لقد كان (ابن ملجم) غادرًا، لكنه لم يكن الأخير، لقد توالى الغدر وتفشَّى حتى أكل ظهر الأمَّة العربيَّة.

كذلك تبرز (اللاءات) علامات نفي، ونذير شؤم، ولا يمكن لها أن تنهض إلا بما يؤخِّر، لذلك رسم الشَّاعر من نهوضها العقيم صورة قاتمة حلَّت بالأمَّة من يوم طعنة الغدر بيد (ابن ملجم)، التي تولَّدت عنها طعنات راحت تتناسل مع مرور الأيام. لقد رسم هذه الصُّورة وهو يدرك بجلاء "أن النَّصَّ الأدبيَّ يتَّسع لكوكبة من الدلالات، وأنه كيان حي يتفاعل مع آفاق انتظار القارئ[2]" وهو ما يجعله يعود لتلك الحادثة القديمة، يولِّد منها حوادث معاصرة، فلم تكن غايته من توظيف التُّراث إحياءه؛ وإنَّما إعادة تشكيل مادته، بإسقاط رؤًى معاصرة عليه.

(1)-الأعمال الشعرية الكاملة : ص 595

(2)-د. أحمد فرشوخ : تجديد درس الأدب، ص 31

الفصل الرَّابع

(المؤثِّر الشَّعبي)

المبحث الأوَّل: التُّراث الشَّعبي (الإنساني) –الأساطير:

1- سيزيف
2- عشتار
3- عشتروت
4- فينوس
5- أنكيدو
6- طائر الفينيق – العنقاء – الرَّخ
7- السندباد
8- شهريار وشهرزاد

المبحث الثَّاني: التُّراث الشعبي (العربي)

1- السِّيرة الشَّعبيَّة

أ- سيف بن ذي يزن

ب- أبو زيد الهلال

2- المثل الشَّعبي
3- الحكاية الشَّعبيَّة
4- الأغنية الشَّعبيَّة
5- قصيدة البيت الواحد الشَّعبيَّة (غنَّاوة العلم)

يسعى الشَّاعر – في أغلب الأحيان – لحشد كلِّ ما من شأنه ضمان تأثير نصِّه الشِّعري في المتلقِّي الذي تجذبه الألفاظ، وتشدُّه الصور، ويهزُّه الإيقاع، ولأجل ذلك تراه يطأ كلَّ أرض، ويسبح في كلِّ فضاء لاهثًا وراء القيمة الفنيَّة التي تغذِّي تجربته الشِّعريَّة دون أن يعبأ بصلتها بزمنٍ، أو انتمائها إلى مكانٍ، ينهل من الأدب نثره وشعره، ومن القصص، ويتزوَّد بما في المعتقدات الدِّينيَّة من حضور فاعل في النَّفس البشريَّة، كما يوظف المعتقدات الشَّعبيَّة وما تعجُّ به من أساطير وخرافات وحكايات بغضِّ النَّظرِ عن انتمائها لأي حضارة إنسانيَّة، أيضًا يستنطق ما فيها من مؤثرات، لتمنحه الوسيلة المثاليَّة التي تمكنه من طرح مشاعره. وللأدب الشَّعبي أهميته بالنِّسبة للشَّاعر ليقينه بأن المعني بالخطاب على إلمام بهذا النَّوع من الأدب الذي يحمل من المؤثِّرات الخاصة بنمطه ما يجعله هو الآخر صاحب أثر في المتلقِّي، شأنه شأن الأدب الفصيح بكامل أجناسه، مستفيدًا من أداته اللُّغوية (اللَّهجة) الأكثر قربًا، والأيسر فهمًا.

وهذا الفصل معنيٌّ بإبراز مواطن استدعاء الآداب الشَّعبيَّة والإنسانيَّة، وكيفيَّة توظيفها، والكشف عن خصائصها الفنيَّة، وقيمتها في تاريخ البشرية وحاضرها. ولقد وقفتْ الكتبُ التي تناولت هذا الشأن على حقيقة مفادها: أنَّ الخرافات والأساطير أوَّل ما نتج عن المخيِّلة الإنسانيَّة من حكايات، وأنَّها كانت – في بدء النشأة – طقوسًا وشعائرَ وضعت لغاية عقديَّة نتجت عن عدم وعي الإنسان بمحيطه، وما يكتنفه من ظواهر. فهي " بمثابة الدستور الاعتقادي الذي يفسِّر الحاضر ويؤِّمن المستقبل، وأنها كانت ذات غايات عملية تهدف إلى ترسيخ عادات اجتماعية، أو تدعيم سلطة عشيرة بذاتها، أو إقامة نظام

اجتماعي[1]". وبما أنَّ الأساطير تقوم على ضرورة وجود أساسٍ دينيٍّ تنبني عليه، وأن العلاقة الدينيَّة تقوم قديمًا على الخضوع والولاء الأعمى، فليس من المستبعد أن تكون الأساطير قد شَكَّلت – في فترة ما – وسيلة لإيهام النَّاس، والتَّغرير بعقولهم، كي تُضمن الاستجابة التَّامة لأغراض مَنْ حاكوها من نسج الخيال، كإبقاء بعض الأمور حبيسةَ الغيبيَّة عنِ العامَّةِ، واقتصار العلم بها على الخاصة وفي أضيق نطاق، وقد سبق أن ذهب (عماد حاتم) لما يقارب هذه الرؤية، ضمن قوله:"وقد خضعت الأسطورة عبر التاريخ إلى تفسيرات وشروح تخدم النزعات الفردية والحكم المطلق، لما تحويه من مضامين وشعائر دينية، وذلك بما يتلاءم ومصالح الحكام الاستبدادية والقمعية[2]".

ويبقى المنتج الأول محدودًا مع كونها نتاجًا لذاكرة الجماعة، واستجابة لفطرة الإنسان للبيئة، وهو ما أسهم في تمرير الأفكار والمعتقدات عبرها؛ ولمثل هذا ذهب من حرَّفوا الإنجيل والتَّوراة. وبحكم أن الأسطورة تقف في مقدمة النتاج الإبداعي الإنساني، الذي يحمل وجوهًا تأثيريَّةً عدَّةً، منها ما يحمل الطابعَ الإنسانيَّ الصِّرفَ (العام)، ومنها ما يقع في الإطار البيئي القريب من الشعر، وهو ما يمكن أن نصفه بـ (الخاص)؛ فإنَّها تفرض نفسها فاتحة لبداية التأثير الشَّعبيِّ في الشعر الليبيِّ المعاصر، حيث كانت في مواقف كثيرة وسيلة الشَّاعر " في التعبير عن تجاربه تعبيراً غير مباشر، فتندغم الأسطورة في بنية القصيدة لتصبح أحد لبناتها العضوية[3]".

([1])-سيد القمني : الأسطورة والتراث، منشورات المركز المصري لبحوث الحضارة – القاهرة - ط3 / 1999م، ص 29.

([2])-د. ادزارد : قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرَّافدين (السّومريّة والبابليّة) في الحضارة السّوريّة (الأوغاريتيّة والفينيقيَّة)، ج1، تعريب : محمّد وحيد خياطة، دار الشرق العربي – حلب – سورية، ط2 / 2000م، ص 14.

([3])-د. خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق – د. ط / 2000م، ص 89.

المبحث الأوَّل

(التُّراث الشَّعبي (الإنساني) ـ الأساطير)

سيزيف

عشتار

عشتروت

فينوس

أنكيدو

طائر الفينيق – العنقاء – الرَّخ:

السندباد

شهريار وشهرزاد

رأيت أن أتناول هذا التُّراث الشَّعبي الذي يعود إلى مصدرٍ واحدٍ هو (الإنسان)، على الرُّغم من تقسيمه إلى قسمين لما لهما من تأثير في الإبداع الشِّعري على مرِّ العصور؛ فالأساطير إبداع إنساني أولي، وكذلك السِّير والأمثال، والحكايات ..لكنَّ وضعيَّة التعامل معهما هي التي شطرتهما إلى صنفين، كان أحدهما أعمَّ منَ الآخرِ، وهذا ما جعلني اصنفهما إلى: (التُّراث الإنساني)، و(التراث الشعبي)، لأقف على مدى تأثيرهما في الشَّاعر الليبي، الذي وجد فيهما بغيته في خلق إبداعه، ولنتعرَّف على طبيعة التَّأثر وكيفيَّته، بالكشف عنِ الخصائصِ الفنيَّة، والقيمة التاريخيَّة لهذا التُّراث، ومدى وجودها في حاضر الإنسانيَّة.

إنَّ الأسطورة نتاج إبداعي إنساني يحمل طابع المحليَّة والعالمية، فلكلِّ أمَّة أساطيرها، ولكلِّ أمة ـ أيضًا ـ الحق في أن تنهل من أساطير غيرها من الأمم، فهي مقوم من مقومات الحضارة الإنسانيَّة، ولقد بدأت في زمن مبكِّر جدًا يوافق الحياة الأولى للإنسان، الذي أُصطلح على تسمية عصره بـ(البدائي). أمَّا كيف بدأت الأسطورة، وكيف تشكَّلت في صورتها التي وصلت إلينا؛ فهذا له شأن آخر.

لقد أخذت الأسطورة تتغلغل في الأدب، وتجنح صوب الشَّكل الإبداعي، على أيدي الأوربيين شيئًا فشيئًا إلى أن استقرت على وضعها الذي يعرفه العامة اليوم، ويتناوله الأدباء والكتَّاب بامتصاص دلالاتها، هذه الدَّلالات التي جعلت منها قبلة فنية يُيمِّمُ صوبها الشُّعراء كلما طاف بهم طائف تأثري أحوجهم إلى معرفة النَّفس البشرية في بدء تكوينها؛ لأنهم على إدراك واعٍ بأنَّ "العودة إلى استخدام الأسطورة في الشعر عودة حقيقة إلى المنابع البكر للتجربة الإنسانيَّة[1]".

ولا يعني هذا بسط صفة الحقيقة على الأسطورة، فهي في مضمونها لون من العبث اللاشعوري تنتجه منطقة اللاشعور لطمأنة الإنسان بإيجاد ملاذ وهمي تسكن إليه الانفعالات الناجمة عن عجزه عن مواجهة بعض ما يثيره في الطبيعة، فعندما "لا يستطيع الإنسان أن يتحمَّل وضعيَّة القهر والعجز ببساطة، أو أن يتقبَّلها بواقعيتها المادية الخام. لابد له في كلِّ الحالات من الوصول إلى حل ما يستوعب مأساته، ويقيِّض له شيئًا من السيطرة عليها، وإلا أصبحت الحياة مستحيلةً. فإذا لم تتيسَّر له الحلولُ الناجعة التي تمكِّنه من التحكم الفعلي

(1)-د. أنس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، د.ط / د. ت، ص 11

بالواقع على مستوى ما، لجأ إلى الحلول الخرافيَّة والسحريَّة. إذا عزَّت السيطرة الماديَّة على المصير، حاول المرء توسلَ الأوهام يعلل بها النفس ويجمل بها الواقع[1]".

فالأسطورة من منظور العقل الواعي، انزياح عن الفكر بفرض الخمول على البصيرة، وتسليم العاطفة قياد الأحكام. وإنْ هي إلا تسرية عن النَّفس بما تحمل من أسلوب قصصي، وخوارق غيبية تبهر الإنسان، أو حوادث طبيعية يعجز العقل عن إيجاد تفسير منطقي لها، فيصنع لها تفسيرًا خاصًا يتوافق مع رؤيته. لقد كان الإنسان – قديمًا – يرى أن عمليَّة البرق يحدثها جان يملك الآفاق، فكلما غضب تناثر منه الغضب على هيأة شرر، وقد صوَّر ذلك في مخيلته على أنَّه الحقيقة المطلقة، فأخذ يحيك الأساطير حول البرق، ويقيم الطقوس عند حدوثه، إلى أن جاء العلم بتفسيره المنطقي لهذه الحالة، فكشف عن كونها عمليَّة فيزيائيَّة تحدث عن تصادم كتل السَّحاب المحمَّلة بالماء. لذا فإنَّ "مفهوم الأسطورة يشمل كل ما ليس واقعيًّا، أي كلَّ ما لا يصدقه العقل... فكلُّ قصة تعتمد على أسس غير عقلية لا يكون ثمة شك في أنها نتاج لخيال أسطوري[2]".

فالأسطورة – إذن - شكل من أشكال التَّعبير الشَّعبي، يتميَّز بقدم البداية، حيث إنَّ بدايته ارتبطت ببدايات تفكير الإنسان الأول في الظَّواهر الطَّبيعية، وما وراء الطَّبيعة، ليتمكَّن من تكييف عيشه مع ما في الكون من هذه الظَّواهر، ويحدِّد أسس علاقته بها، وهذا ما يكشف سرَّ مسمَّيات الآلهة

(1)-د. مصطفى حجازي : التخلف الاجتماعي. سيكولوجية الإنسان المقهور " الدراسات الإنسانية "، معهد الإنماء العربي. فرع – لبنان – بيروت، ط2 /1980، ص145

(2)-د. أحمد كمال زكي : الأساطير، دار الكتاب العربي – القاهرة – د.ط / 1967 م، ص 35

(الأساطير) بآلهة (الشمس) و(القمر) و(النجوم) و(الموت)، و(البعث)، و(الخصب)، و(الجدب)، و(الخلق)، ... إلخ. ولعلَّ هذه العلاقة العقديَّة بموجودات الكون كانت سببًا منَ الأسباب التي جعلت العرب ـ فيما بعد ـ أي بعد ظهور الإسلام يأنفون عن نسج أساطير خاصة بهم، خوفًا من الوقوع في المحظور العقدي، حيث إنَّ ارتباط غلب الأساطير بالآلهة، يحيل مباشرة إلى آلهة الجاهلية وما قادت إليه من أباطيل زهقها الإسلام.

ولقد جاءت الأساطير متنوِّعة المواضيع، لكلِّ نوع خاصيَّته التي تميِّز موضوعه عن الآخر، وقد رأى بعضهم أنْ يقسِّمها إلى خمسة أنواع حسب الموضوع الذي تتناوله، وهي كالآتي:

1- الأسطورة الكونيَّة (الطقوسيَّة): وهي التي تمثِّل الجانب الكلامي لطقوس الأفعال التي من شأنها أن تحفظ للمجتمع رخاءه[1].

2- الأسطورة التعليليَّة: وهي التي يحاول الإنسان البدائي عن طريقها، أن يعلل ظاهرة تستدعي نظره، ولكنه لا يجد لها تفسيرًا، ومن ثم فهو يخلق حكاية أسطورية، تشرح سر وجود هذه الظاهرة[2].

3- الأسطورة الحضاريَّة: وهي التي تكشف عن صراع الإنسان مع الحياة لإصراره على الانتقال من المرحلة الطبيعيَّة إلى المرحلة الحضاريَّة[3].

([1])-د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب – القاهرة - ط1989/3م، ص 23 (بتصرف).

([2])-نفسه : ص 28 (بتصرف).

([3])-نفسه : ص 29 (بتصرف).

4- الأسطورة الرَّمزية: وهي التي واكبت وعي الإنسان بنفسه، بعد أن أصبح ينظر إلى الشخوص الأسطورية نظرة يساورها الشك، فبدأ يوظف تلك الشخوص بدرجة ما على نحو رمزي[1].

5- أسطورة البطل المؤلَّه: وهي التي يتميز فيها البطل بأنه مزيج من الإنسان والإله، ويحاول بما لديه من صفات إلهية أن يصل إلى مصاف الآلهة، ولكن صفاته الإنسانيَّة دائمًا تشده إلى العالم الأرضي[2].

لقد عنت الأسطورة للأولين فضاءً يلملم عجزهم، ويفتح آفاقًا تخيليَّة رحبة أمام تصوُّراتهم لواقعهم المعيش في زمن ساد فيه الجهل بالمحيط، وهذا ما يفسِّر أن نسج الأسطورة قصر على الماضي دون الحاضر، ومثَّلت في تلك الحقبة من عمر الكون " الجزء الناطق من الشعائر البدائية[3]"، أي إنَّها داخلة في معتقدات النَّاس الرَّاسخة التي تسيِّر تفكيرهم، وتوجِّه فعالهم.. لكن تطور العقل البشري أوقف المدَّ الأسطوري، وما يمكن لنا ملاحظته هو التناقص في نسج الأساطير في الحقبِ اللاحقة لتلك الفترة البدائية، وهذا ما يفسِّر أثرَ التَّطور الإنساني في ديمومة صنعها، فجلاء الغموض عن غياهب الطبيعة، ووقوف الكائن البشري على حقائق أمورها بكشف كثير من مجاهلها، شكَّلا لحظة توقُّف النشوء الأسطوري، دون أن يتمكَّنا من إيقاف تأثيرها، والاعتقاد بها عند كثير من الشعوب والطوائف، كما أنَّها لا تزال حاضرة الفاعليَّة الفنيَّة في زمننا، بعد أنْ تخطَّت كلَّ الأزمنة، وحلَّت في كلِّ الأمكنة، فكما عنت لمن سطَّروا حكاياتها

([1])-نفسه : ص 38 (بتصرف).

([2])-نفسه : ص 40 (بتصرف).

([3])-د. أنس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث، ص .12

قيمةً وجوديَّة عنت للآخرين إرثًا زاخرًا بالدلالات المشبعة بالأثر الفني القابلة للإسقاط التعبيري، كما أنَّها كشف مقاصد انفعاليَّة يرى الأديب قصور الواقع عن تحقيق مسبباتها، وإزالة آثارها، فينقل نفسه إلى زمن الأسطورة، أو يحاول غمط الحاضر وأسطرته .

ولا يعني هذا نفي الأهميَّة عن الأساطير، فقد نشأت في بداياتها ـ كما سبق القول ـ على أساس ألوهي، تُحدَّد بها أسسُ العلاقة بين البشر والآلهة، وحدود تلك العلاقة (كما نصَّت على ذلك الأساطير) ثمَّ أخذت هذه الصفة تتقلص شيئًا فشيئًا. لذلك لا ينبغي لنا أن ننكر حقيقة أن الإنسان لا يفعل شيئًا إلا وله قصدٌ من ورائه بغض النَّظر عن صفة هذا الشَّيء، ونمطه.

والملاحظ أنَّ للأسطورة حضورها المكثَّف في الشِّعر العربي على امتداد عصوره، فقد استدعاها الشَّاعر العربي المعاصر في كثير من إبداعاته الشِّعريَّة (العمودي – التفعيلة)، وأخيرًا في (قصيدة النَّثر). ومن أمثلة هذا الاستدعاء في الشعر المعاصر: قصيدة " البعث والرماد[1]"، لأدونيس التي يقول فيها:

(فينيق)، يا فينيق
ياطائر الحنين والحريق
بريشة صغيرة سائرة بلا رفيق
ساحبة وراءها الظلام والبريق
مسافر خطاك عمر زهرة
لفتتك انخطافةٌ وناظراك منجمٌ
مسافر زمانك الغد الذي خلقته

([1])-أدونيس : أوراق في الرِّيح، دار العودة – بيروت – ط3 / 1971 م، ص 61

زمانك الغدُ – الحضور السرمدي في الغد
لموعد:
به تصير خالقًا، به تصير طينة
تتحد السماء فيك والثرى
فينيق، ولتبدأ بك الحرائق
فتبدأ الشقائق
لتبدأ الحياة
فينيق يا رماد يا صلاة

لقد رسم الشَّاعر صورةً تفاؤليَّةً برؤيةٍ استرجاعيَّةٍ، عن طريق استشفاف مدلول البعث والتجدُّد من أسطورة (طائر الفينيق) الذي يحترق، فتتخلَّق حياة جديدة من رماده، وتنشأ هذه الحياة عن علاقة مزجيَّة بين السماء والثرى: بين المطر والأرض.

والأساطير لم تكن حكرًا على بيئة معينة، ولا زمان بعينه، فالماضي السَّحيق هو زمن التَّكوين والأثر لوجود ما يساعد على نشوئها وانتشارها، لارتباط أمرها بعقليَّة الإنسان، ونفسيَّته، ونمط تفكيره. كما أنَّ الأزمنة اللاحقة حتى يومنا هذا لا تخلو من وجود الأسطورة، ولكن ليس بالشَّكل ذاته، أو الغاية، أو الأهميَّة ذاتها؛ إنَّما بإسقاط مفهومها على موضوعات، أو شخصيَّات معيَّنة، و- أيضًا - بوازع نفسي كوصف عطاء شخص في مجال الرِّياضة، أو غناء مطرب، بالأسطوري، حيث تُنسج الكثير من القصص الخياليَّة (الخرافيَّة) حول سيرته بدافع الإعجاب المفرط، وكأنَّ هذه الفعال تعجز بقيَّة البشر عن الإتيان بمثلها، أو كأنَّ هؤلاء من عالمٍ آخرَ، أو جنسٍ آخرَ غير الذي ينتمون إليه.

وكما ذكرت فإنَّ الأساطير التي وصلت إلينا، لم تكن ابنة بيئةٍ معينة، أو شعبٍ بعينه أو زمن معيَّن، فلقد كان لليونانيين أساطيرهم، وأيضًا للبابليين، والكنعانيين، وغيرهم، وقد شكَّلت هذه الأساطير معينًا ثرًّا، ومادة خصبة لكلِّ الفنون، أفاد منها الرَّسامون، والمسرحيون، والموسيقيون، والرِّوائيون، والشُّعراء، ولم يقتصر توظيف الأسطورة في العمل الفنيِّ على عصر دون سواه، ففي كلِّ عصر كانت الأسطورة حاضرة في الإبداع الإنساني، وربما تفاوتت درجات الحضور، وتكثيف الاستدعاء من عصر إلى عصر، وهذا ما عليه الشِّعر العربي المعاصر الذي مثَّلت ظاهرة استدعاء الأسطورة فيه، أمرًا بارزًا لفت إليه انتباه الكثير من النُّقاد، فتناولوه في كتبهم أمثال (عز الدين إسماعيل)[1]، و(علي عشري زايد)[2]، و(أنس داوود)[3]، و(عبد الحميد جيده)[4]، وغيرهم، وأُلِّفت حوله مؤلفات كثيرة، درست أسباب هذه الظاهرة، وقيمتها الأدبيَّة، وكيفية توظيفها، والغرض منه.

والشَّعر اللِّيبي المعاصر – كغيره - مكتنز بالاستدعاءات الأسطورية التي منحت الشَّاعر اللِّيبي بعدًا فنيًّا مكَّنه من خلق تشكيلات مختلفة لرؤى متفاوتة الأزمنة، فسوء الواقع (الحاضر)، يدفع باتجاه استجلاب الماضي، وما فيه من تراث يشفي أمانيَّه، ويحقق – معنويًّا- شيئًا مما يلج في أعماقه، ولم يكن ليأتي بالأسطورة كما سبق أن عُرِفتْ به، أو بوضعها ذاته في سياق الماضي؛ إنَّه يجتزئ منها الدَّلالات التي تتمحور عنها، والتي أبقتها بكامل قيمتها بالرُّغم

(1)-الشعر العربي المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية

(2)-استدعاء الشخصيات التاريخية غي الشعر العربي المعاصر

(3)-الأسطورة في الشعر العربي الحديث

(4)-الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر

من الزمن الطويل الذي يفصل بين بدء تكوينها مع بداية الخلق، وبين الحاضر، فضلاً عن أنَّه لم يقف على أساطير قوم دون سواهم، وإنَّما نوَّع الاستدعاء وفق الحالة والحاجة.

ولا يمكن بحالٍ فصل الأساطير عن بعضها إذ نجد الأسطورة الواحدة تتكرَّر في أكثر من حضارة، دون تغيير في جوهرها، وإن كان هناك من تغيير، فهو يقع في الأسماء فأسطورة (تموز وعشتار) أو (أدونيس وعشتروت) هي بابليَّة ويونانيَّة ورومانيَّة وفينيقيَّة، وكذلك أسطورة (إيزيس وأوزيريس) المصريَّة ترجع في أصلها إلى أسطورة (عشتار) البابليَّة؛ أمَّا أسطورة (شهرزاد و شهريار) فقد سُجِّلَ حضورها في أكثر من حضارة كالهنديَّة والفارسيَّة والعربيَّة. والأساطير بغضّ النَّظر عن أمكنتها، وأزمنتها، وانتمائها، هي من الإبداع الإنساني العام، ذي الصِّلة القويَّة بالأفكار والتَّجارب الإنسانيَّة، والعقيدة الدِّينيَّة، وإنَّ شهرتها وقيمتها الدَّلاليَّة منحتها حضورًا فاعلاً في الإبداع الشِّعري، لما تقدِّمه من قيمة فنيَّة عالية للصُّورة الشِّعريَّة، وبما تمنحه للشَّاعر من مزيَّة ناجعة تعينه في الصِّياغة الشِّعريَّة، وتغنيه عنِ اللُّجوءِ إلى الإسهابِ الذي يدرك من قبل المتلقِّي أنَّه يُنَفِّرُ النَّفسَ، ويُوقع في التَّقريريَّة. لذا نجد من اللافت للانتباه تنوُّع استخدام الأسطورة، الذي بدأ ـ في الشعر الحديث ـ بمحاكاة الشُّعراء الغربيِّين، من باب الإعجاب والتَّقليد، مع التَّنبيه إلى أنَّ شعرنا القديم لم يخلُ منها. وأيًّا كان الغرض، ومهما كانت الغاية؛ فقد استفاد الشَّاعر العربي كثيرًا من توظيف الأساطير في إبداعه الشِّعري، وهو ما ينطبق على الشَّاعر اللِّيبي الذي يكاد يكون قد اطَّلع على الكثيرِ منَ الأساطيرِ، وتنفَّس سحرها.

ونورد هنا عددًا من الأساطير، الأكثر استدعاءً في الشِّعر اللِّيبي، التي لجأ إليها الشُّعراء الليبيون، ووظَّفوها لما فيها من مادة فنيَّة، وأيقنوا من تأثيرها ليحولوه إلى تأثير حداثي مماثل مستفيدين من دلالاتها المتعدِّدة:

1- **سيزيف:**

تُحيل رحلة البحث والتَّنقيب في النَّصِّ الشِّعريِّ اللِّيبيِّ على نتيجة مفادها: أنَّ الشَّاعر اللِّيبي قد وظَّف الأسطورة لغايتين. الأولى: للاختباء وراء مدلولاتها الموازية لانفعالاته، حيث يجد فيها بعض الحريَّة في التعبير الذَّاتي. والثَّانية: ليكثِّف بها المعنى، وينأى بشاعريته عن الإفراط اللُّغويِّ. وقد يجعل الأسطورة في كثير من القصائد محور الفكرة بعد أن أسقط عليها من رؤاه ما حوَّلها إلى مفردة قريبة من المتلقِّي بحسن انتقاء مجاوراتها من الألفاظ التي تمنحها قدرًا من الألفة، وهذا ما يجعل الأثر الأسطوري واضحًا في نصوص بعض الشُّعراء اللِّيبيين المعاصرين، وهو ما يتيح لنا فرصة قراءة نفسيَّاتهم اليائسة من الحقيقة، الحانية إلى الخيال، وفرصة الحكم على الواقع.

فهذا الشَّاعر (خالد زغبيَّة)، في نصَّين متتاليين مكانيًّا (ديوان واحد)، يستدعي شخصيَّة (سيزيف) الذي " قضي عليه بأن يرفع صخرة هائلة الحجم إلى قمَّةِ جبلٍ عالٍ شديدِ الانحدار فيستجمع الشقيُّ ما فيه من قوة ليرفعها ... فيمضي بالصخرة نحو قمة الجبل وما أن يكاد يصل هدفه لينتهي إلى خلاص ما هو فيه من آلام حتى تنقلب الصخرة من يده وتتدحرج نحو الأسفل محدثة جلبة شديدة ومغشاة بسحابة من الغبار، ومن جديد يعود سيزيف ليرفع

الصخرة لكنه لن يبلغ هدفه أبدًا ولن يدرك نهاية لعذابه[1]". يقول (خالد زغبيَّة) في قصيدته (بكائية إلى صحفي)[2]:

أسفي على النَّسر المهيض جناحُهُ

قد كان يجتاح الذرى..يتقحَّم

أسفي على(سيزيف) خرَّ مضرجًا

ودمـاؤه صخَّابةٌ، تترنَّم

لهفي عليه وقد هوى مترنحـًا

والصَّخرة الصَّماء لا تتكلَّم

لقدّ شبَّه الشاعر صديقه الصحفي (عبد السلام دنف المسلاتي)* الذي انتزعته المنيَّة بالنَّسر، ولكن ليس في الحالة الطَّبيعية للَّنسر المحلِّق في زهوٍ وعلوٍّ، إنما في حالة انكسار، الأمر الذي أجبره على افتراش الثَّرى، وهو الذي كان يجتاح الذُّرى حينما كان في عنفوانه. فالقمَّة غايته، لكنَّ الهمَّة خانته، كما هو شأن الصخرة التي كان (سيزيف) يحملها على ظهره، محاولاً الصعود بها إلى القمَّة، لكنَّ الخطوات الأخيرة تعيده إلى القاع، في حالة سيئة والصَّخرة بجانبه. لقد جعل الشَّاعر صديقه معادلاً أسطوريًّا لـ(سيزيف)، كما جعل الصَّخرة – التي وصفها بالصَّمَّاء - رمزًا سخريًّا لأهل واقعه الذين عجزوا حتى عن مواساة هذا الصِّحفي الذي كان دفاعه عنهم، وحمله لقضاياهم، ومحاولاته لإزالة همومهم، سببًا فيما حلَّ به من هوان.

([1])-د. عماد حاتم : أساطير اليونان، دار الشرق العربي – حلب – سورية، ط2 / 1994م، ص 192

([2])-ديوانه : غداً سيقبل الربيع، ص 15

* صحفي ليبي معروف، توفي عام1963م.

ويتَّبع الشَّاعر(خالد زغبيَّة) النَّهج نفسه في قصيدته (أيلول والثورة)[1]؛ حيث يقول:

كأنني (سيزيف) قد حملت صخرتي
وصرت أعدو ألف مرة
حملت آلامي معي .. وصرت أعدو ألف مرة
لأرفع الصخرة فوق قمم الجبال .. ألف مرة
فأشرق أيلول سيدي
بنوره الوضي
ونضجت في عمق أعماق بلادنا الخضراء
ألف بذرة ..

من الواضح أنَّه لكي يؤدِّي توظيف التراث الإنساني (الأسطورة) دوره في خدمة النَّص الشِّعري "ينبغي أن تحمل الشخصيَّات في السياق الشِّعري ملامح الشخصي والعام، أو بعبارة أدق ـ الفردي والجمعي فإذا هي فقدت في السياق الشعري هذه القدرة فقدت وجودها الرَّمزي، وفقدت ـ نتيجة لذلك ـ تأثيرها الشعري المنشود[2]". ومن المسلَّم به أنَّ الشَّاعر (خالد زغبية) أدرك هذه الحقيقة، فاستدعى الأسطورة ليصنع من مخالفتها، وإحالتها إلى حقيقة، بعدًا نفسيًّا مؤثرًا في إثبات عمق المعاناة، التي لقيتها الثَّورة حتى تمكَّنت في النِّهاية من أن تصل إلى القمَّة، وتنشر نورها الوهَّاج، وفي ذلك إبراز لقوَّة الإرادة التي اتَّسم بها منْ خطَّطوا لها، ولإيمانهم بقضيَّة الحريَّة، وثقتهم في خاتمة عملهم، كرَّروا المحاولة (ألف مرة) .

(1)-ديوانه : غداً سيقبل الربيع، ص 73

(2)-د. عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر، ص 204

وهنا تتَّخذ أسطورة (سيزيف) مكانًا مميَّزًا وفاعلاً في نفس هذا الشَّاعر، فقد استدعيت من قبله مرتين، وها هو ذا يلجأ إليها ثالثة في قصيدة (لا جديد تحت الشمس[1])، حيث يقول:

لم يزل دربك يا (سيزيف) ممتدًّا
على طول الزمان،
يصل الحاضر بالماضي البعيد
ثم يمضي يستزيد
...

لقد عمد الشَّاعر إلى توظيف الأسطورة ليشير من خلالها - مستفيدًا من معنى الفعل (يزال) المسبوق بأداة الجزم - إلى استمرار سوء الواقع العربي بالرُّغم من المحاولات المتكرِّرة لتغييره.

وعمومًا فالأساطير تلتقي في أنَّها مشبعة بالدَّلالات الصَّالحة لبث الانفعالات الخاصة، وأنَّ غاية الشَّاعر من استدعائها تكمن في محاولة " بعث أبطالها ليجسد من خلالهم أفكاره ومشاعره التي تجد في هؤلاء الأبطال صورتها المثلى، ومن ثم تمتزج أبعاد تجربته بمعطيات الأسطورة[2]". والغاية ذاتها ألجأت الشَّاعر(عبد المجيد القمُّودي صالح) إلى هذه الأسطورة (سيزيف) لما تحمله من دلالات الألم المتكرِّر، وما ينشأ عن هذا الألم من عذاب نفسي وجسدي. لقد حقَّق هذه الغاية في قصيدته (خطابان مفتوحان إلى مجلس قيادة الثورة)[3]، حيث يقول:

([1])-ديوانه : إيقاعات متداخلة، مجلس تنمية الإبداع الثَّقافي– الجماهيرية – ط1 / 2004 م، ص 113

([2])-د.علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص 176

([3])-ديوانه : قصائد بين يدي وطني، المنشأة العامة للنشر والتوزيع – طرابلس – ط2 / 1982م، ص 193.

ذوو الأموال حكمهم على أمري
فباعوا واشتروا عَرَقي كما شاءوا
وظلت أنا مع الصخرة ..
أحطمها وانحطم ..
"فسيزيف" أنا يا "مجلس الثورة "
أنا قد كنت "سيزيفًا" ولم أزل
وسوف يظل أطفالي، وقوتهم
بقبضة (صاحب العمل)

ما يستوقفنا - هنا- أنَّ الأسلوب الخطابي الذي انتهجه (القمودي) هو الأسلوب ذاته الذي تناوله (زغبيَّة)، فكلاهما تحدث بصيغة (المتكلِّم): " كأنَّني سيزيف " - " سيزيف أنا "، وكلاهما أراد الإفادة عن الاستمراريَّة باستخدام " لم يزل"، و" لم أزل"، فقد امتصَّا القيمة الفنيَّة في أسطورة (سيزيف)، وأذاباها في معين الخيال لينسجا منها صورًا معبِّرة؛ إمَّا عنِ التَّجربة الشَّخصيَّة، وإمَّا عن التَّجارب الإنسانيَّة عامَّة، لكشف ما يختزله الواقع الذي تطاولت فيه أعناق العذابات.

ومن هذا المنطلق فإن استدعاء الشَّخصيَّة الأسطوريَّة تمليه الضَّرورة، حيث يكون من الملزم لنضج هذا الاستدعاء أن " تحمل الشَّخصيَّة الأسطوريَّة عبءَ التعبير عن تجربة الشاعر الشَّخصيَّة، في ذات الوقت الذي تعبِّر فيه عن تجربة إنسانيَّة شاملة(1)". يؤكِّد هذا المعنى أنَّ استدعاء الأسطورة ليس ترفًا تنميقيًّا غير مبرر، بقدر ما هو حمَّالُ أبعادٍ فنيَّة، هي التي تستنطق الصُّورة التَّعبيريَّة المعبِّرة

(1)-د. يوسف حلاوي : الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة للطبع والنشر والتوزيع، ط1 / 1992 م، ص 65

عن عمق الأسى النَّفسي للشَّاعر. إنَّ توتُّر الواقع، يدفع إلى تواتر الاضطراب النَّفسي، وهو ما يؤسِّس لنشوء ذبذبة شعورية للذات الشَّاعرة، تستمد ديمومتها من الأوضاع المحيطة بها زمانًا ومكانًا، ومن الرؤية الخاصة للموقع الذي تتبوؤه في السلم الإنساني. أي: المسؤوليَّة تجاه واقع الآخرين. وهو ما يصرِّح به الشاعر (السُّنوسي حبيب) في قصيدة (إعياء[1])، التي يقول فيها:

إيهٍ يا أحزان .. يا أفراح .. يا برد الجبال
من ترى يحمل تلك الصخرة الرَّعناء
عن جيلي إلى رأس الجبل
ثم لا يألو يُدحرجها إلى أعلى إذا ارتدت
إلى القاع
فلا يثنيه خوف ولا كلل

إنَّ التَّشتُّت العاطفي يجعل الشَّاعر – هنا - لا يدري مَنْ الأَوْلَى بالنِّداء؛ أهي الأحزان أم الأفراح، أم قمم الجبال الباردة، مع وجود واقعٍ تَضاديٍّ بينها؟ فالحزن ضدُّ الفرح، وقمم الجبال رمز للرفعة والعلو والشموخ، والبرد رمز للهلاك، لكنَّ سوء الواقع أسقط المسافات، وأرغم الشاعر على المزج بين المتضادات، فعبَّر عن ذلك باستدعاء البطل الأسطوري (سيزيف) الذي جمع بين استمرار العذاب، وقوَّة الإصرار، وتكرار المحاولة، فالسقوط الذي ينبغي أن يكون سببًا في الهلاك، نجده في الأسطورة، وفي النَّص – المستدعي للأسطورة ـ دافعًا للحياة. ولقد حدَّد الشاعر ـ بلفظ (جيلي) ـ زمن الحدث وأبان بقوله: (الصَّخرة الرَّعناء) حجم المعاناة التي يكابدها جيله، وهو ما أحوجه إلى محاكاة التَّاريخ

(1)-ديوانه : عن الحب والصحو والتجاوز، ص 13

علَّه يخفف من وطأة آلامه، أو يستنهض همم حاضره لتقف في وجه الأحزان وقفة النِّد، حينها ينمحي الضدُّ بالضِّد.

وتَلقى أسطورة (سيزيف) الحضور نفسه عند الشَّاعر (علي الفزَّاني)، الذي أرى - وبعد تتبع للشِّعر اللِّيبي واستقصاء دواوينه- أنَّه يستحق أن نطلق عليه لقب (شاعر الأسطورة في ليبيا) لكثرة ما استعان بالأساطير في طرح أفكاره، وهذا يكشف لنا عمق الانزياح النَّفسي الذي يعانيه بوصفه رد فعل على سوء واقع مُجْبَر على العيش فيه على مضض، دون أن يكون له من القدرة ما يعينه على تغييره. لقد عمد (الفزَّاني) إلى إسقاط الماضي البِكر على الحاضر الفجِّ من خلال تمطيط الأساطير وتحديثها، ثمَّ إسقاط فاعليتها على ما يختمر في نفسه، لينعكس في الختام على إبداعه. كما أنَّ في هذا الاستخدام المكثَّف دليل سعة إطلاعه، وتنوُّع ثقافته. يقول في قصيدة (البذور تغني)[1]:

لم يدعنا يوم أن حان الرَّحيل
رممًا دون عطاء
نحن جيل الصَّابرين
عندما تهوي النجوم
يعلم التَّاريخ أنا لا نريد
غير ما توتي عقول الثَّائرين !
في حقول العلم، آهٍ .. كان في عصر الجليد
موقد النيران في الليل البهيم
حمَّلوا الغافي كـ(سيزيف) صخورًا كالجبالْ
فاحتواها، لم يكن إلا الزِّنادْ

([1])-ديوانه : الطوفات آتٍ، ص 72

موقد النيران في ليل المحال.

ينبغي أن نعلم في البداية أنَّ غرض هذا النَّص رثاء لمعلِّم اشتهر بالعصاميَّة. هو (الصَّادق باله)*، لنتمكَّن من إدراك مغزى استدعاء أسطورة (سيزيف). فالمرثي ممن عاصروا حقبة الاحتلال البغيض، وحرصوا على التَّعليم والتَّعلم بالرُّغم من الممارسات التي كان يمارسها عليه المحتلُّون لثنيهِ عن عزمه، ولكنَّه كان يزداد عزيمةً وإصرارًا مع كلِّ محاولة، الأمر الذي جعل منه رمزًا لديمومة التَّفاني والعطاء. لقد بيَّن الشَّاعر قيمةَ المرثيِّ للإنسانيَّة، حيث ترك إرثًا من المثابرة والصمود، وأثرًا في الدِّفء والهداية، بأنْ جعله معادلاً موضوعيًّا لدِّفء النَّار حين البرد، وضوئها في الليل المدلهمِّ، وهما رمزان للجهل؛ لأنَّ قوله (حقول العلم) دالٌّ على ذلك، ويقودنا إلى أنَّ المرثيَّ كان معلِّمًا، يحمل عبء تعليم الأجيال مهما تضاعفت المهام، واشتدَّت الصِّعاب، ليكشف عن أنَّ مهمته تتسم – عند المخلصين لها من أمثال مرثيِّهِ - بديمومة الصَّبر على ما يترتَّب عن الجِّد والمعاناة اللذين تفرضهما المهنة، إدراكًا لغاية الوصول إلى الهدف. لذا هو يقرن، بمساعدة حرف التَّشبيه (الكاف)، بين الشَّخصية الواقعية الحاضرة (الصَّادق باله)، التي حُمِّلت - بفعل المحتل الإيطالي– عبئًا إضافيًّا أرغمت على حمله، والشَّخصيَّة الأسطوريَّة الغائبة (سيزيف)، وأداة المقارنة تتمثَّل في تجدُّد الإصرار لبلوغ الهدف، مقرونًا بتجدُّد الألم. وهنا يمكنني القول: بأن الشَّاعر وفِّقَ إلى حدٍّ كبير في استشفاف ما في الأسطورة من دلالة

* أحد رجالات التعليم البارزين زمن الاحتلال الإيطالي، كان رجلاً عصامياً، مناضلاً من أجل العلم والتَّعلم، تعرض لمضايقات الإيطاليين لكن لم يثنه اضطهادهم له، وتضييقهم عليه من إصراره على التَّعلم، ومقاومة الاحتلال، فكان له ما أراد.

دون أن يقع في الابتذال، واستطاع أنْ يوِّحد - بهذا التَّشبيه - بين الغرضين الأساسيين اللذين قام عليهما النَّص (الرِّثاء والمدح)، وأن يختزل كمًّا منَ الصُّور في صورة.

كما نجد أنَّ الشَّاعر (محمد أحمد وريِّث) قد سار على النَّهج ذاته، وقام باستدعاء الشَّخصيَّة الأسطوريَّة (سيزيف)؛ لثقته بمقدرتها على إيضاح الألم العاطفي الذي يكابده، والشَّبيه بالوضع الذي كانت عليه هذه الشَّخصيَّة من حيث استمرار المعاناة، فيقول في قصيدته " لا تقولي"[1]:

دعيني أَعِشْ حُلُمًا يتأرجح بين التَّمنع، وبين القبول
وإن كنت إلا كسيزيف حين أشارف مرقاي أهوى قبيل الوصول
ولكنْ عذابي يهونُ
فإلاَّك لستُ أكونُ

لقد اختار – عبر التَّشبيه - شخصية (سيزيف) لتكون وسيلته التي يصوِّر لنا من خلالها - بالرَّبط بين ما جاء في القصَّة الأسطوريَّة، وواقعه – حجم معاناته وحلمه الذي لا ينفكُّ محصورًا بين رجاء ما يكاد يناله حتى يفاجأ بصدٍّ يعيده إلى بداية الحلم، فكما سبق ذكره، أنَّ سيزيف قد حُكِمَ عليه بحمل صخرة والصُّعود بها إلى قمة جبل، لكنه عندما يقارب على الوصول تسقط منه، فيلحق بها لحملها والصعود بها من جديد، في محاولات مستمرَّة للوصول إلى القمَّة دون جدوى، وهذا هو الواقع الفعلي للشَّاعر، أي أنَّه فاق مرحلة الأسطورة المعروفة بتجاوزها للعقل والمنطق (الإقرار). وغايته من هذا الاستدعاء، إثبات ديمومة الحال الذي عليه واقعه، فما أن يباشر انتشاء الحلم

([1])-مؤلَّفه " الحب ما منع الكلام " قصائد، ومقالات، ص 31.

الجميل بحياة ملؤها الرَّخاء والسَّكينة حتَّى يداهمه الواقعُ المرُّ، فيفسد عليه متعةَ هذا الانتشاءِ الوجدانيِّ، مجبرًا إيَّاهُ على الاستيقاظ مما هو فيه. وهو – كما يقول – راضٍ بذلك " ولكنْ عذابي يهونُ "، مُظهرًا مدى تعلُّقِهِ بمحبوبته (بلاده) الذي فاق كلَّ ما جاءت به الأسطورة " فإلاَّك لستُ أكونُ "، واستحالة عيشه بدونها رُغم كلِّ شيءٍ.

2- **عشتار:**

من أكثر الشخصيَّات الأسطوريَّة حضورًا في الشِّعر العربي الحديث شخصية إلهة الحب والخصب (عشتار) البابليَّة، التي أثَّرت فيما عداها، فهي (عشتروت) عند الفينيقيين، و(فينوس) عند الرُّومان، و(أفروديت) عند الإغريق، و(إيزيس) عند المصريين، ويذهب علماء الميثولوجيا إلى أبعد من ذلك، فهم يرون أنَّ الأصل واحدٌ، وإن تعدَّدت الأسماء[1]. وقد استغلَّ الشعراء شهرة هذه الأسطورة، وتنقلها بين الحضارات المختلفة، في رسم صورهم الفنيَّة، مستأنسين بإدراكهم حقيقة أنَّ ما تشع به من دلالات، سيثري ـ إذا ما وظِّف التَّوظيف الأمثل ـ نصوصهم الشِّعريَّة، ويخدم أفكارهم بضمان يُسْرِ الوصولِ، والتَّأثيرِ في المتلقِّي.

والشَّاعرُ اللِّيبيُّ واحدٌ من هؤلاء المتأثرين بهذه الأسطورة، المُدركين لقيمتها الفنيَّة العالية، وبخاصة الشَّاعر (علي الفزَّاني)، فهو أشهر من وظَّفوا الأسطورة من الشُّعراء الليبيين، وأقدر على حسن استغلال ما فيها من جماليات. وكيف لا يكون للشَّاعر الليبي تأثره بالأساطير، وقد كانت بلاده موطنًا لها، وهو ما ذكره

(1)-ينظر: د. ادزارد : قاموس الآلهة والأساطير، ج1، ص 19.

(عماد حاتم) في كتابه عن الأساطير اليويانية، قائلاً:"... وتشير أحداث الأساطير إلى أنَّ ليبيا كانت ميدانًا رئيسيًا من ميادينها ففيها يعيش العملاق أطلس وتنتشر جنان الهييبريد وفيها المعبر إلى العالم السفلي وصحراؤها موطن الغورغونات والميدوزا[1]". مستأنسًا بقول (هيرودوت): "إن الاسم ذاته الذي يطلق على درع أثينا ينم عن أن كساء تماثيل هذه الآلهة جاء من ليبيا ... وأكثر من هذا فإنَّ الغناء الطقسي فيما أظن ظهر أولاً في ليبيا، ومن الليبيين تعلم الإغريق كيف يقودون العربات ذات الخيول"[2].

ولقد كان لـ (عشتار) حضورها الخاص في إبداعه، فهو يقول في قصيدته (مقاطع من كتاب الطين والبذور)[3]:

أريدك تنثرين بعض العزاء في نفس الشَّرق الذي
أحرقوه، وتعيدين إلى شعري النابض كل الحياة تعيدين
كتابة العهد الجديد من نجيع دمي!

...

أريدك طائر الرعد يخفق في سماوات بلادي ويبعث
خصب (عشتار) بالغيث والزهر والديم.

لقد أعاد الشَّاعر أَزْمَنَةَ الأسطورة، بنقلها من عصرها القديم إلى عصره، واكتفى برمزيَّة الاسم دون قصده؛ لأنَّ من يطلب له إعادة الحياة ليس (تموز) حبيب (عشتار) الذي قتله خنزير بري؛ إنَّما هو الشَّاعر عينه، وما (عشتار) إلا

---

(1)-د. عماد حاتم : أساطير اليونان، ص 12.

(2)-نقلاً عن المرجع السَّابق، الصَّفحة نفسها.

(3)-ديوانه دمي يقاتلني الآن : ص 29

قضيته التي يدعوها إلى الإلحاح على الجيل الذي "يعيش بلا غضب" لإعادة خصب الثَّورة إلى روحه، والنَّماء لهذا الشَّرق الذي مات من (السَّغب).

ويتكرَّر – عنده - استدعاء الأسطورة (عشتار) ذاتها في قصيدته (المعاناة في خندق الليل)[1]، وفي هذا التِّكرار إثبات لوقوعه تحت تأثير الإبداع الإنساني، وتأكيد لانعكاس هذا الأثر في إبداعه، وبيان لنا بأنَّه على وعي بضرورة " أن تتمكن الأسطورة من حمل عبء تجربة الشاعر الشخصية من جهة، أي عبء تجربته الخاصة المفردة. وفي الوقت نفسه المحافظة على قدرتها الشمولية في التعبير عن التجربة الإنسانية العامة أو عن وجه من وجوهها الأساسية من جهة أخرى[2]". يقول ضمن قصيدته هذه:

في ذرى الشرق سطورًا حالمات بانتصار الفأس في كف فقير ...
لاجئ في الخيمة الصفراء يرنو لغدٍ آتٍ ..
يغني لحصاد رائع ...
الخصب، ويهدي عودة الروح على قيثار حلم، وينادي
في فراغ .. والصدى لحن جناز ...
آه ماذا ولدت (عشتار)؟ ... مسخًا ... ألبسوها تاج كسرى ...
والهدايا من بساتين بلادي
والأغاني من مزامير الغزاة!

([1])-ديوانه : الطوفان آتٍ، ص 30

([2])-د. محمد حمّود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر. بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني – بيروت – لبنان، ط1 / 1986م، ص 144.

لم يرَ الشاعر في واقعه المحدَّد المكان (الشَّرق) غير الذُّل والمهانة، لذا أخذ يتطلع إلى المستقبل، ويعلِّق عليه آمالاً تتخمَّر في أعماقه، و(يرنو لغدٍ آتٍ) لعلَّه يجد فيه سلوان نفسه، ويجني فيه ثمر إبائه، لكنَّ المستقبل – كذلك – يخذله، فمن يعوِّلُ عليهم لن يكونوا ورثة أمجاد الأوَّلين، ولم يكونوا في مستوى المتوقَّع. ولكي يصل الشاعر إلى تفسير موقفه استخدم أكثر الأساليب دلالة واختصارًا، باستدعاء الأسطورة التي تحمل إشارات المعنى، لكن استخدامها جاء موظَّفًا لسخرية الماضي من الحاضر والمستقبل معًا، لقد كان الأسلوب المستخدم أسلوبًا سخريًا؛ فـ(عشتار) التي توَّلد من رحمها خصب الأرض، وبَعْثُ الرَّبيع، ولدت (مسخًا)، حياة مشوَّهة عقيمة، كما أنَّ مراسم العودة والإنجاب التي تصاحب رجوعها من العالم السفلي كانت توحي بالذُّل والتَّبعية، وتشير إلى التَّسلُّط، وسلب الأشرار لخيرات الحياة، لا كما هي العودة الأسطوريَّة.

3– عشتروت:

ما ينطبق على أسطورة (عشتار)، ينطبق على أسطورتي (عشتروت، وفينوس) اللَّتين هما امتداد تناسلي لها، فإذا كانت (عشتار) تمثل رمز الخصوبة والحياة والحب عند سكان (وادي الرافدين)؛ فإن (عشتروت) تعني الرَّمز ذاته عند (الفينيقيين) وقد وظَّفها الشُّعراء للغاية ذاتها، ومن هؤلاء الشَّاعر (علي الفزَّاني) الذي تجد الأسطورة في شعره علوَّ شأنٍ، وحضورًا كبيرًا. لقد وجد فيها دالاًّ قويًّا أفسح له أبعادًا أعمق في التَّصوير، ومنحه وسيلة فضلى لتفريغ انفعالاته النَّاشئة

عن تجربته الشِّعريَّة، وتأثره بغيره من الشُّعراء، وخاصة الشُّعراء العراقيين. يقول (علي الفزَّاني) في قصيدة (البذور تغني[1]):

يتراءى الأمس حلمًا عبقريًّا في المجال
موسم الفقدان هذا، وطواحين تدورْ
نقمة التاريخ طوفان المذلة
أغرق الحرية السمراء في الشرق فآه
مات "نوح" من يقي سمر البذار
محنة الطوفان، خانت (عشتروت)
عاشقيها .. فإذا الأرض دمار وذبول !
وإذا أنت على الدَّرب صريع[2]

لقد وفِّق الشَّاعر إلى حدٍّ بعيد في نسج صورة موحدة ربطت بين عدد من الصُّور. وكانت البداية الصُّورة التي شكَّلت العنوان (البذور تغني)، ثم أتبعها بصورٍ كثيرةٍ إلى أن وصل إلى الصورة التي يزخر بها هذا المقطع وهي استحضار الماضي ليكون في نطاق الوجود ولو كان على صيغة حلم، و(خواء الطواحين ودورانها لطحن اللاشيء، فالمواسم معدمة العطاء). إنَّ هذه الصور وما سبقها ليست إلا تمهيدًا للصورة المأسوية الكبرى التي ربط فيها الشاعر ببراعة بين مدلولات عدد من الرموز اشتركت في المعنى الواحد وهو (الحياة)، فالبذور التي تحمل الأجنة تشكِّل بداية الحياة للنبات، وكذلك الشأن مع نبي اللَّه (نوح) ـ عليه السَّلام ـ الذي أنقذ بفلكه المشحون البشريَّة من الفناء إثر الطُّوفان العظيم، و(عشتروت) التي ـ كما تحكي الأسطورة ـ بعثت عودتها من العالم

(1)-نفسه، ص 72
(2)-نفسه، ص 76

السُّفلي الحياة بمنحها الأرض الخصوبة والحب فتنتعش الأشياء بعد ذبول، وقد قابلها بما يعمِّق أثرها بمفردات دالَّة (غرق ـ مذلَّة ـ آه ـ موت ـ محنة ـ طوفان ـ خيانة ـ دمار ـ ذبول ـ صريع).

إنَّ هذا الحشد اللفظي – كما هو واضح - دالٌّ على قسوة المعاناة. لقد كان بإمكانه أن يقابل الحياة بالضِّد المباشر، وهو (الموت) لكنه فضَّل أن يعدد أنواعه ليصل بالمتلقِّي إلى أدق تفاصيل الواقع المؤلم، وبالنَّص إلى أبلغ درجات التَّعبير الشِّعري، والتَّأثير الشعوري؛ لرسم حالة الموقف بشفافية، ومن ذلك اتكاءاته المقصودة على الشَّخصية الأسطوريَّة (عشتروت) المخلِّصة لحبيبها، والمنقذة للكون بإعادة الحياة تسري في عروقه، لكنَّها في عالم (الفزاني) لم تفعل الشَّيء ذاته؛ وإنَّما خذلت الآمال التي علقت عليها فماتت البذور التي تمنح استمرارية الحياة، وكذلك الشَّخصية التي يرثيها في هذا النَّص، وهي (الصادق باله)، حيث لا عطاء بعده، وصل إلى المستوى الذي كان عليه الفقيد.

4- فينوس:

إنَّ ما تمنحه هذه الأسطورة من إيحاء جعل الشَّاعر اللِّيبي يتناولها في قصائده، ويضمنها لغته الشِّعريَّة، ويُعْملُ جُهده لزحزحتها من العمومية المستهلكة، إلى الخصوصية الدَّالة، فيصبغ الأداء الفني بلون فني أسطوري يمتلك من سحر الأثر ما يمنح النَّص طاقة إضافية، لهذا انكب عليها عدد من الشُّعراء، يستخلصون ما فيها من إيحاءات حتى أصبح بروزها في المشهد الشِّعري اللِّيبي لافتًا لنظر القارئ والنَّاقد، ويتجلَّى في وضوح المؤثر الأسطوري في الإبداع الشِّعري في ليبيا.

وهذا الشَّاعر: (أحمد عمران بن سليم) يستدعي الإلهة (فينوس) في قصيدته (خفقة قلب[1]) حيث يقول:

ما إخال سرَّ الحياة إلاَّ خفقة القلب للهـوى والحنين
أما تراه بهيجا باسما مشرقا كالسنــا في العيون
يكسب النفوس جلالا، فتسمو إلى العلا في خلود السكون
وفي المعبد القدسي (فينوس) ترعى قلب الوفيّ الأمين
هناك حيث يصلِّي ملاك اللقا بصوت شجيّ حزين
فيبعث الشَّوق نحو التلاقي، ويقصي طائفات الشجون

ليس مستغربًا أن يستدعي الشَّاعر أسطورة (فينوس) القديمة، ليجدِّد بها شكل الحياة، ويبعث من خلالها روح الحب الذي عمدت (طائفات الشجون) لتسليمه إلى (ساحرات المنون)، كما فعل الخنزير المتوحِّش مع (أدونيس) حبيب (فينوس) حيث قضى عليه بضربة مميتة من قرنه أرسلته إلى العالم السُّفلي عالم الأموات، فاندثرت – كما تقول الأسطورة – لموته الحياة، وعمَّ الجدب[2]. لكنَّ (فينوس)، لم تيأس من إعادته، فنزلت إلى الجحيم لتنقذه، فعلمت أختها (إرشكجال) بأمرها؛ وأمرت بحبسها، فأجدبت الأرض، وعندما أحسَّت الآلهة بذلك أمرت (إرشكجال) بإطلاق سراحها لكنَّ (فينوس) رفضت المغادرة إلا بصحبة حبيبها (أدونيس) الذي أعادت إليه الحياة بعد غسل جراحه، فكان لها ذلك وعادت بحبيبها، وبعودتهما عاد الخصب والنَّماء، اللذان يعزى الفضل فيهما إلى (فينوس).

([1])-ديوانه : أمشاج، ص 59

([2])-ينظر : د. عماد حاتم، أساطير اليونان، ص 109.

لقد وظَّف الشَّاعر هذه الأسطورة لمعالجة وضع قائم يجدب في واقعه (الحب)، وتترعرع (شجون الحياة) لغياب عنصر الخير. إنَّه يوجِّه الدَّعوة عبر ثنايا الأسطورة - بعد أن حدَّث رؤيتها، وصنع منها انعكاسات نفسية جديدة - إلى من يعمرون الكون لإعادة صياغة واقعهم، بنبذ الأحزان وما يؤدِّي إليها، ودفن الشَّقاء والعودة إلى الحب (فطرة الحياة). يقول:

إنما أنـا قلب خافق للحياة، وحسنها يستبيني

وقد دفنت شقائي، فضمتني إلى صدرها العطوف الحنون

لقد لحقت نفس الشَّاعر بالحياة، وأعادتها إلى سابق عهدها، كما لحقت (فينوس) بـ (أدونيس)، وأعادته إلى الحياة، فانعكس ذلك على الكون بأسره.

كذلك الشَّاعر (جمعة عتيِّقة) يستدعي هو الآخر الشَّخصيَّة ذاتها (فينوس) في قصيدته (أطلال الذكريات)[1]، حيث يقول:

قد كان وجهك بدرًا في ملاحته

والخد يبدو هلالا زانه الوشم

وكنت (فينوس) تحرسها

نبضات قلب لها خفقانه خدم

حتى غدرت وكان غدرك نافذا

طعن الفؤاد بجرح ليس يلتئم

لقد اقتصر استخدام الشَّاعر على الدَّلالات الوصفيَّة، دون الدَّلالة الرَّمزيَّة، ودون القيمة الفنيَّة للأسطورة؛ إذ أراد أن يبالغ في تعنيفه لمحبوبته التي أصبحت طللاً للذكرى، بتذكيرها بما كان يراها عليه من حسن، وما كان لها

([1])-ديوانه : شهقة الروح .. والريح، ص 33

من مكانة، تمامًا كما كانت عليه إلهة الحب والجمال (فينوس) من حسن ومكانة عظيمة، حتى أنَّ حرَّاسها تخلَّقوا من نبضات قلبه، وخدمها من خفقانه. لقد كان الاستدعاء سطحيًّا؛ إذ لم يصل الشَّاعر بتوظيفه هذا إلى طرح تقابلي بين شخصيتين متفاوتتين زمنيًّا، ولم يرقَ بقصيدته إلى المعنى الإنساني الشُّمولي العصري الذي لأجله يعود الشُّعراء إلى حيث بدء الوجود الإبداعي.

ويجد الشَّاعر حسن السُّوسي – أيضًا - فيما تعنيه (فينوس) للمجتمع الإنساني الذي كان يقدِّسها وفق ما تعرضه الأسطورة؛ قيمة فنيَّة فاعلة في إبراز أثر الحضارة الإغريقيَّة في (قورينا)*، و(بنغازي). يقول في قصيدته (من وحي قوريني – شحات[1]):

أعلى وأحلى ما تقدِّمه

عذراء بين يدي مظَالِمِها

ما قَدَّمت (برنيس) راضيةً

جذلى إلى حامي محارِمِها

خلصت بنيَّتها لآلِهة

تؤذي وتنفع.. في مزاعِمِها

وتلمَّست (فينوس) لائذةً

تذري المدامع في غماغِمِها

* شحات حاليًا، وهي منطقة أثريَّة تقع شرق مدينة البيضاء بحوالى عشرين كيلو متر، وتمتاز بجوها النَّقي، وجمال طبيعتها السَّاحر، ولتأسيس (قوريني) ثلاثة تواريخ شديدة التباين ... 1336 ق.م / 761 ق.م / 631 ق.م. ينظر: علي عبد الحميد عبد السيد: الحمائم السود من الظلمات إلى النور. النساء الليبيات المحاربات، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – مصراتة – ليبيا، ط2000/1م، ص 197.

([1])-ديوانه : ألحان ليبية، ص 335

فتشفَّعت بجمالها ثقةً

فيما تُؤمِّل من مكارمها

وإذا الجمال أجلّ ربَّتَهُ

وجد الشَّفاعة في مراحِمِها

قصَّت جدائِلَها .. وهنَّ مُنىً

في عين غابطها ولا ئمها[1]

لقد أراد (السُّوسي) أن يبرز قيمة البلدة التي يذكرها (شحَّات) في التَّاريخ، فساق نشأتها تاريخها حين حلَّ بها الإغريق، وأقاموا فيها يتعبدون الألهة التي أقرُّوا لها بالقدسية، ومنها إلهة الجمال (فينوس)، وما كان لها من مكانة جعلت الأميرة (برنيس)* تقصُّ غدائر شعرها – كما تروي الأسطورة- قربانًا للإلهة (فينوس) لضمان سلامة زوجها الذي طال غيابه في حملة عسكريَّة، لزعمها بأنَّها " تؤذي وتنفع ". لقد كان استدعاء (فينوس) استحضارًا لحقائق تاريخيَّة، وجمال وقدسيَّة أسطوريين كانت (شحات) ساحة وجودهما، لكنَّ غاية الشَّاعر الأساسيَّة هي التي يفصح عنها في الأبيات الأخيرة من القصيِّدة، والتي يوضِّح فيها تبدُّل الحال في المكان بدخول الإسلام إليه على يد (عمرو بن العاص)** .

يقول:

وإذا (بعمرو) في مسوَّمة

تُجلي الأوابد عن مجاثمها

(1)-نفسه، ص 339/338

* أميرة أغريقية من قورينا، هي ابنة (ما جاس) ابن (بطلميوس) الأول، ويذكر أنَّها من أسس مدينة (بنغازي)

** قائد إسلامي مشهور فتح مصر سنة 21 هـ

فرسانها الشُّهب البزاة إذا

كشف البيازر من كمائمها

تمشي البشائر في طلائعها

مشي النَّسائم في سمائمها

جاءت تخفِّف عن كواهلها

وتحطّ عنها من مغارمها

....

فإذا معابدها مساجدها

وطقوسها قرآن راحمها[1]

لقد مزج الشَّاعر بين حقبتين تاريخيتين تمثَّلت الأولى في زمن الوجود الإغريقي في ليبيا، والثَّانية: زمن وصول الفتح الإسلامي إليها. ونوَّه إلى أمرٍ خفيٍّ تمثَّل في أنَّ تقديس الجمال عند الإغريق، يخفي وراءه قبحًا في التَّعامل مع الآخر، فقد قابل هذا التَّقديس سوء معاملة للسُّكَّان الأصليين، وهذا ما كشفه بقوله:

جاءت تخفِّف عن كواهلها

وتحطّ عنها من مغارمها

في هذا البيت إشارة إلى أنَّ ظلمًا قد وقع عليهم، بتسخيرهم في الخدمة، بالإضافة إلى فرض الضرائب عليهم.

(1)-ديوانه : ألحان ليبيَّة، ص 349/348

5 - أنكيدو

هو – كما تروي (ملحمة جلجامش)- تلك الشَّخصيَّة الأسطوريَّة التي صنعتها الآلهة (أنو) لتكون منافسة لـ (جلجامش) الذي كان يحكم مدينة (ورقا) ويبسط نفوذه عليها، ولقد التقيا وتصارعا فغلب (جلجامش / أنكيدو)، لكنَّ أم جلجامش آخت بينهما؛ فاتخذه صديقًا، وأخًا في الكفاح، واشتركا في قتال (خومبابا) حارس أشجار السِّدر إلى أن تمكنا منه أخيرًا وصرعه (جلجامش) بضربة قويَّة من سيفه، وعادا إلى المدينة. لكنَّ (انكيدو) بدأ يشعر بالحنين إلى المراعي، وبدأت الأحلام المزعجة تقضُّ مضجعه إلى أن مات بالحمَّى، فحزن عليه كثيرًا صديقه (جلجامش) الذي بدأ يبحث عن الحياة الخالدة[1].

لقد استفاد الشَّاعر (علي الفزاني) من مضمون هذه الأسطورة، راصدًا به حال شخصيَّته، حيث يقول في قصيدة (الطوفان آتٍ)[2]:

الجنوبي يغني من بعيد
وعلى الأعمدة السوداء يفنى كل يوم
سئم الرفض فـ(صرمان) تناست عاشقيها والبذار !
ربما (فاطمة) السَّمراء عادت ـ موسم الفقدان هذا ـ غابة الأرز ـ تنادي ـ زمهريًّا همجيًّا
عين (انكيدو) ترى الجولان والطوفان آتٍ
فلماذا ؟؟

([1])-ينظر: طه باقر: ملحمة كلكامش، وقصص أخرى عن كلكامش والطوفان، دار المدى للثقافة والنشر- دمشق – سوريا، ط5 / 1986م، ص 79 إلى 109، ص 122/121.

([2])-ديوانه : الطوفان آتٍ، ص 11

فلماذا يا (أبا القرنين) لم تصنع سفينة ؟؟

ولماذا من عظام الميتين ؟؟

يتَّهم الشَّاعر – هنا- واقعه بالعقم في التَّفاعل مع ذاته التي تنشد الحياة؛ إذ إنَّ مدلول الغناء في مطلع المقطع يشير إلى حبِّهِ للحياة، وما الغناء إلا دلالة للفرح، والفرح دالٌّ مباشرٌ على الحياة، لكنه ينفي القيمة عن هذا الغناء بتحديد موقع الغناء " من بعيد "، ويؤكِّد ذلك في السَّطر الشِّعري التَّالي، حيث الفناء على أعمدة سوداء، وفي السَّطر الثَّالث يعزِّز تشاؤمه بانكسار العشق، وتلاشي البذار الذي هو رمز للحياة.

إنَّ الشَّاعر يرجو – دون اقتناع – أن ينقشع ظلامُ الذُّلِّ والهوان عن أبناء شعبه، فقضيتهم – التي رمز لها بـ (فاطمة)، تشهد كلَّ يوم تسفيهًا وإفناءً، حتى غدت العودة أمرًا مستحيلاً، وقد عبَّر عن ذلك باستدعاء شخصية (انكيدو) صديق (جلجامش)، الذي فقده بعد أن أحبه، وحاول إرجاعه من براثن الفناء دون جدوى، وهذا ما جعله يبحث عن شراب الخلود، لكنَّه فقده بعد أن شربته الأفعى وهو في البئر. فالشَّاعر يشبِّه ضياع (الجولان) التي لم تجدِ المحاولات العقيمة نفعًا في إرجاعها إلى الحضن العربي، بضياع (انكيدو)، وقد أفلح في تصوير الواقع العربي تصويرًا فنيًّا كان أكثر إيلامًا من التَّعبير المباشر، وهو ما منحته إياه ملكته الإبداعية حين هدته إلى استخدام الملحمة الأسطوريَّة، وتسخير قيمتها الفنيَّة العالية التي انعكست إيجابًا على قيمة القصيدة وشموليتها، وبذلك حققت الغاية المرجوَّة من استخدامها، وما اتكاء الشَّاعر عليها إلا " محاولة للارتفاع بالقصيدة من تشخيصها الذاتي إلى إنسانيتها الأشمل والأعم، وإلى إكسابها بعدًا أعمق، ومجالاً أفسح، وتأثيرًا أرحب،

ولتتجاوز – في الوقت نفسه – الآني المحدَّد زمنيًّا إلى (الجوهر) الممتدِّ في زمنية مطلقة"[1]، وذلك – تمامًا – ما سعى إليه (الفزَّاني) من وراء تعامله مع هذه **الأسطورة وسواها.**

6- طائر الفينيق – الرَّخ – العنقاء:

لمَّا كانت الأسطورة عمومًا وفي بدايتها وسيلة من وسائل محاولات الإنسان الأول لاكتشاف عالمه الذي يجهله، وكيفية الوصول إلى صيغة يتعامل بها مع موجودات الطَّبيعة، وما فوق الطَّبيعة، فقد حرص الشُّعراء في العصر الحديث على الالتجاء إليها والتَّعبير بها ومن خلالها عن ضياعهم في عالمهم، وعدم قدرتهم على التَّواصل مع واقعهم وفهمه، فهم يستدلُّون بها على ما في هذا الواقع، وما فوقه من عنت الأحزان. إنَّهم يستخدمون قدرتها الفائقة على التَّأثير، والتَّابعة من خرافيِّتها، ومن تمثيلها للّامحسوس تمثيلاً حسيًّا يمكِّن الرَّاصد للواقع من تلمسه. ويتمثَّلُ أكبر دال على القيمة المحمَّلة بها كثرة توظيف الشعراء لأسطورة طائر (الفينيق) أو الرَّخ، أو(العنقاء) بالمسمَّى العربي. التي تجسِّد حكاية الطائر الخرافيِّ الذي أُحرق في عشه حتى الموت، لكنَّ حياته في الوقت ذاته تبدأ في التَّجدُّد كلَّ عام، حيث يخرج هذا الطَّائر من بيضة ضخمة ثم ينطلق للتحليق في الفضاء، وهو ما يمنح لوجوده ـ حسب مدلول الأسطورة ـ طورًا جديدًا من التَّفتُّح والانطلاق.

([1])-د. رجاء عيد : لغة الشعر " قراءة في الشعر العربي الحديث" منشأة المعارف – الإسكندرية – د.ط / 1985م، ص 298

أ – طائر الفينيق:

اعتمد الشَّاعر (علي الفزاني) كثيرًا على القيمة الفنيَّة للأساطير، فجعلها آليَّة من آليَّات التعبير لديه، وأداة لرسم خطابه الشِّعري ـ كما أشرت إلى ذلك سابقًا ـ لم يتوقف عند (عشتار، أو عشتروت، أو أنكيدو، أو جلجامش، أو ..)؛ بلَّ استلهم ـ أيضًا ـ صوره الشِّعريَّة من غيرها، فهو في قصيدة (الزِّلزال وأزمنة الدُّخان)[1] يستدعي أسطورة (طائر الفينيق)، حيث يقول[2]:

صرت في أزمنة الفولاذ والدخان لصًّا .. بدويًّا
وطني أرض خراب!
ساعة التاريخ أغفت عن مواعيد القطار
دورة ساكنة في أسطوانة
لوحة مصفرة الألوان .. رمز للزوال
مثلما يكرى تراث في الرمال
مثلما (الفينيق) وهمٌ وخيال
وأنا الأعمى .. نداءاتي ارتداد

يفاجئنا الشَّاعر في هذه القصيدة باستخدام الأسطورة في غير دلالتها؛ فقد كان غرضه من توظيفها؛ النيل من عبثيِّتها بالعودة إلى أصلها، ليؤكِّد أنَّ ما نُسِج حولها محض افتراء، ولا صحَّة له، ولا واقعيَّة فيه، لكنَّ هذا لا ينفي استغلاله لقيمتها الفنيَّة العالية الرَّاسخة في ذاكرة المتلقِّي ليتخذها دليلاً دامغَ الحجَّة على وهم الواقع الذي يعيشه، وسوء الحياة المحسوبة عليه باستخدام أداة التشبيه (مثل). لقد أشار إلى الزَّمن الحاضر: زمن الصِّناعة والتَّطور، الذي رمز إليه بـ

(1)-ديوانه : دمي يقاتلني الآن، ص 91.
(2)-نفسه، ص 94.

(الفولاذ والدُّخان)، الذي حوَّله إلى لصٍّ، لا يعبأ بمسؤوليَّات الحياة، وهو الشهم الأصيل صاحب المبادئ والقيم. ولقد تعمَّد توجهينا إلى هذه الصفات بوصف نفسه باللِّصّ، ثم إسقاط صفة (البدوي) على هذا الوصف، وفصل بينهما بخاصيَّة الفراغ (..) الذي تمنحنا فرصة التأويل مستأنسين بدلالاتِ الألفاظ.

من الواضح أنَّ إبداع الشَّاعر والنَّاقد الانجليزي: ت. س. إليوت*، صاحب قصيدة (الأرض الخراب)، قد استأثر بتجربة الشَّاعر (علي الفزَّاني) الشِّعريَّة، الذي أنشأ بإيحاء منها قصيدة يطغى عليها نغم الأسى على الواقع الذي ينتمي إليه؛ إنَّها قصيدة (الشرق الخراب)[1]، التي تتعالق معها في العنوان، والفكرة العامة. كما يحاكي في قصيدته (الزِّلزال وأزمنة الدُّخان) الفكرة ذاتها، حيث يُعزي السُّوء الذي حلَّ بموطنه (الشَّرق) للسلوك البشري الخاطئ، وهو بذلك يشاطر الشَّاعر (إليوت) الرؤية ذاتها. لقد كتب هذا الأخير قصيدته في أجواء الحرب العالميَّة الأولى التي بدأت في عام 1914م، ليرصد ما حلَّ بأرض أوربا من خراب ودمار، وما خالط الفكر الإنساني من فساد، لكنه كان يأمل في عودة خصوبة الحياة إليها مجدَّدًا، وهذا ما تجسده أساطير كثيرة، وأسطورة طائر الفينيق واحدة منها .

ب – طائر الرَّخ:

يكون للشَّاعر في أحايين كثيرة رؤيته الخاصة المستقاة من معايشة الصِّراع الذي يعتمل داخله، بسبب انعكاسات الواقع الذي يحدِّد ماهيَّته وفق إحساسه

* هو توماس ستيرن إليوت (1888- 1965م). شاعر ذو شهرة عالمية، وتأثير قوي في حركة الشعر الحديث. إنجليزي الأصل، أمريكي الجنسية.

([1])-الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، ص 223 .

الخاصِّ المُغذَّى بتجربته الشُّعوريَّة. والشَّاعر(علي الفزَّاني) مثال لذلك؛ فهو يرى أنَّ عودة الحياة والمجد للواقع العربي مسألة تقع خارج إطار العقل الذي يرفض حبكة الأسطورة ذاتها، فهو واقع خراب لا أمل في إعادة إصلاحه؛ إنَّها نظرة سوداويَّة تشاؤميَّة يصرُّ على تأكيدها باستخدامه المسمَّى العربيَّ للأسطورة (الرَّخ) في قصيدته (الزِّلزال وأزمنة الدُّخان)، حيث يقول[1]:

وأنا في كل جيل ثورة أخرى ومهرٌ من دماء
أيها الحفار .. ادفن
ما تبقى من تلافيف المشيمة
لم يزل .. سر الهزيمه
يتبع الأجيال .. في صلب الأثيمه
يا لهذا .. الرخ .. لا يقعى إلا على فخذ الجريمه.

فعلى الرُّغم من تحمُّل الشَّاعر عبء مأساة الواقع عبر ضمير المتكلَّم (أنا)، وبالنَّظر فيَ لغة النَّص وصُوره؛ فإنَّنا نجد أنَّ هذا العبء عامٌّ، وما المتكلِّم الواحد إلا ناطق بمعاناة الآخرين، وهذا ما جعله يمعن في تأكيد زيف الأسطورة لزيف الواقع الذي لا تنبني الحياة فيه إلا بالدِّماء، فالمَهْرُ هو البداية الأولى للإنجاب، أي أَنَّ غرس البذرة التي سرعان ما تتخلق لتصل إلى الصُّورة النِّهائية (المولود)؛ يتطلَّب دمًا. هذه الرؤية هي التي أراد الشَّاعر بثها عبر صوره الفنية، فهو يرى أن الموت المرموز له (بالدِّماء) هو البداية لهذي الحياة، وهو بذلك يلغي فكرة الحياة من أساسها، بل يأمر بدفن حبل الحياة (المشيمة)؛ لأنَّ حياة الذُّلِ تعادل الموت، ولقد بات هذا الذُّلُّ متوارثًا عبر الأجيال.

([1])-دمي يقاتلني الآن، ص 94.

إنَّ طائر (الرَّخ) الأسطوري القادم من جزيرة (الواق واق)* لم يعد يضع بيضته التي توصف بأنها في حجم الثَّور البري في المكان الذي يضمن بعث الحياة منها؛ وإنَّما صار يفضِّل أماكن الدمار والفناء. ويُبْقي الشَّاعر على بصيص أمل في تحقُّق البعث من خلال تساؤله الذي يطرحه في السطر الأخير(ختام القصيدة) مع أنَّ السَّطر الممهِّد له يعكِّر نبرة التَّفاؤل. يقول:[1]

والغد المقتول .. ملغى
من بطاقات السفر
أترى يحييه في أزمنة الفولاذ والدخان ..
غيث من مطر!

لقد حاول الشَّاعر أن يحتفظ بالفكرة الضَّبابيَّة التي رسمها لواقعه، والتي سيطرت على الفكرة العامة للنَّص، لكنه وبحكم طبعه التَّكويني (الإنساني)، وانتمائه لمجتمع يأبى القنوط المطلق، عاد في المساحة المكانيَّة الأخيرة من النَّص؛ ليزرع بارقة صحوة بأنَّ البذرة التي قد يُظنُّ أن لا حياة فيها يمكن أن تنفلق وتزهر وتثمر إذا ما نالت سبب الانبعاث (المطر). وفي هذا عودة لأصل كلِّ أساطير البعث والخصوبة التي تصب في معنى واحد يكمن في أنَّ: عودة الحياة للأرض التي تعني عودة الحياة لعُمَّارها[2]. وقد اتخذ الشَّاعر (المطر) رمزًا لأسباب الكرامة والعدل والإباء والشموخ المفقودة عند من ينتمي إليهم، وهي التي يرجو أن تحي من جديد – سيما - أنَّ المطر حقيقة لا أسطورة.

---

* مجموعة من الجزر أو الجزائر ذكرت في كتب التُّراث العربية القديمة، لكن ليس هناك دليل على ما إذا كانت خيالية أم حقيقية. وتحدد أغلب الكتب موقعها في بحر الصين، أو بحر الهند.

([1])-ديوانه : دمي يقاتلني الآن، ص 95.

([2])-ينظر: د. أحمد ديب شعبو: في نقد الفكر الأسطوري والرمزي. أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني، المؤسسة الحديثة للكتاب – طرابلس – لبنان، ط1 / 2006م، ص 17.

ج – العنقاء:

للعنقاء قيمة في المعتقد القديم، حيث يُنظر إلى هذا الطائر على أنَّه باعث الفرح والأمل رغم مِحن الحياة، فهذا " الطائر الذي قتل نفسه وسط اللَّهب، ثم ولد ثانية من رماد جسمه المحترق، والذي كان يظهر في فترات منتظمة تبلغ كل منها عدة سنوات (500) سنة تبعا لإحدى الروايات، وألف سنة تبعا لرواية أخرى. وأخيرا اعتقدوا أن عودته في فترات منتظمة تنبئ بأحداث هامة[1]". يصرُّ الشاعر (على الفزَّاني) على استخدام الأسطورة نفسها بهذا الاسم العربي (العنقاء)، وذلك في قصيدته (بكائية للعنقاء[2]) حيث يقول:

ألف عام لم أجدها في كتاب الموت (عنقاء) الصحارى النائيات
أسأل الآرام عنها في البراري .. والفيافي والطيور العائدات
ضائعًا كنت وكانت تختفي في الثوب مني والحنايا والقرون
آه يا تعس الحياة
ها أنا عريٌ على دربي، وسيفي لم يعد سيف كماة[3]

في هذا تبدأ المقطع رحلة البحث عن التجدُّد من العالم السُّفلي، حيث ترقد أسبابه الأسطورية؛ إذ إنَّ جلَّ الأساطير التي أسَّست لهذا الغرض تجعل الموت منطلقًا للحياة، وربما هذا ما دفع الشَّاعر للبحث عن (العنقاء) في كتاب الموت ليستعيد معها الحياة التي ينشدها، لكنَّه يقرُّ بعدم تمكُّنه من سَوق سبل

([1])-مجدي كامل : أشهر الأساطير في التاريخ، دار الكتاب العرب – دمشق – القاهرة، ط1 / 2003م، ص 169.

([2])-الأعمال الشعرية الكاملة، ص 289.

([3])-نفسه، والصَّفحة نفسها.

الطمأنينة والاستقرار، والعثور عليها لأسباب متعدِّدة، وهي (لهو، ولعب، ومجون، وقهر، وظلم، وهراء، وتملق، وهوان)، حيث يقول:

آه غنَّت مثلما شاءت قيان الخلفاء
فلهونا، ولعبنا، ورحلنا، ورثانا الشعراء
ثمَّ ماذا؟ يا عصور القهر ماذا؟ أينه القصر المضاء
سلب التاريخ منا كلَّ شيء، كلَّ مجد العظماء
(طارق) مات وحيدًا في سراديب البغايا وسجون الأدنياء
فلمن يشدو كنار العصر ويحي ويقول الفصحاء
كل ما يلقى هراء
فكفانا وكفانا من صراخ الببغاء(1)

يتساءل الشَّاعر – هنا - ويجيب في الوقت نفسه عن تساؤله، فهو مدرك لأسباب العلَّة التي جعلتنا نؤول إلى هذا المصير، والتي أفسدت علينا ما ينبغي أن يكون طيِّبًا في حياتنا، لقد غدت كلُّها مجرَّد خرافات، وذكرها هراء وترديد لما ليس منه نفع؛ لأنَّ الواقع مؤلم، إنَّه واقع الموت الذي يتطلَّبُ البحث عن وسيلة للخروج منه، وليس هناك وسيلة أسمى من تجديد التَّاريخ، وهو ما يشير إليه في آخر النَّص حيث يقول:

سيؤديك إلى روما الطريق
فاحمل الثارات والأجيال سخطًا وعقوق
ومنار الدم في كفٍّ وفي الأخرى شروق
سيؤديك إلى روما الطريق

(1)-نفسه، ص 289 ، 299

إنَّ كلَّ الوسائل المحقِّقة لغاية الخلاص ممكنة ومشروعة، وما على أبناء انتمائه إلا عقد النِّية، وتذكُّر الظلم والذلَّ اللذين حاقا بهم. ويجهر الشَّاعر بالتَّحريض على التَّمرُّد على أولي الأمر (الحكام)، ومقارعة من يقفون وراء خنوعهم، ويعملون على طمس إشراقات حياتهم، ويُستدلُّ على ذلك بلفظ (عقوق) اللصيق بمخالفة الأقربين، ويؤكِّد أن ذلك سيبعثهم من جديد، من خلال استخدام مفردة (شروق) التي يبدأ النَّهار بها، والنَّهار معادل لإشراقة الحياة.

أمَّا طائر(العنقاء) عند الشَّاعر (الطَّاهر الدويني) فيكون دالاًّ على استمرار الحياة في الموسم الدَّال على أفولها (الخريف)، الذي تجفُّ فيه عصارة النَّبات، وتتساقط أوراق الشَّجر. وتفقد الأرض نضارتها، وهي معادلات موضوعيَّة لحياة الكائن البشري. يقول في قصيدته (الفرح الطالع .. وطني)[1]:

هذا وطني يستيقظ مع الفجر
يكحل عينيه كل صباح بأشعة الشَّمس

...

يغني وطني كطفل عاشق
وكعصفور أغوته النسمة
في فصل الرَّبيع يولد وطني
يكبُر في الشِّتاء ويستوي عوده
في الصيف يصبح رجلاً
وفي الخريف لا يموت
يولد ثانية، ينبعث كما تنبعث (العنقاء)

([1])-مجلة البيت، (15- 8) - أبريل – 1979م، ص 25

لم يكن الشَّاعر يعني استمرار الحياة للنبات وديمومتها، وإن كانت جزءًا من المعنى؛ إنَّما كان يعني الوطن (ليبيا) الذي ينتمي إليه. فقد أصبغ عليه – مستندًا على الصُّور الشِّعريَّة المؤسَّسة على عنصر التَّشبيه - كلَّ صور الحياة؛ فقد شبهه بـ "طفل عاشق"، "وعصفور أغوته النسمة". كما أنَّ اختيار زمن ولادته في فصل (الرَّبيع) يحمل دلالات النَّضارة والبهاء ورغد العيش ونعيمها لما يعنيه هذا الزَّمن لحركة الكون بأسره، فهو رمز لبدء دورة الحياة الطَّبيعية، ويقابله في الرَّمزيَّة فصل (الخريف) الذي تتقاعس فيه النَّضارة، وتتلاشى الألوان، لكنَّ الشَّاعر بحسِّه الانتمائي، ومن منطلق تجربته الشُّعوريَّة يرفض أن يكون الخريف جزءًا من زمن وطنه، بعد أن أزاح عنه صفته الطبيعيَّة، ونقله إلى وعاء يجدِّد فيه وجوده. لقد حوَّله إلى رمز للبقاء، كما هو شأن الطَّائر الأسطوري (العنقاء) الذي كلَّما أدركه الموت انبعث من رماده وحلَّق من جديد باعثًا الحياة من عدم.

7- (السِّندباد):

اتَّفق العارفون بالموروث الأسطوري على أنَّ (السِّندباد) من أشهر الشخصيَّات الفلكلوريَّة التي دخلت – مثل غيرها - عالم الأساطير بمرور الزمن، وكثرة التَّداول والإسقاطات الأسطوريَّة التي ضمنت لها حضورًا فاعلاً وقويًّا في ذاكرة الإنسانيَّة، وبخاصة العربيَّة، وهو ما جعلها محطَّ أفكار الشُّعراء ورؤاهم، فأسطورة (السِّندباد) ذات مدلولات كثيرة لما تحمل في طيَّاتها من قيمٍ تصلح لزمن إنشائها، وللأزمنة اللاحقة به، ومنها هذا الزمن الذي نعيش بين تعاقب أيامه ولياليه، هذا التَّعاقب الذي حمل في دوراته المتلاحقة مآسيَ إنسانيَّةً

حرَّكت ضمائر الشعراء، وأجَّجت مشاعرهم؛ فانداحت قرائحهم تفرز عصارات انفعالاتهم النابذة لسيادةِ الهوان على واقعهم. وبما أنَّ الشُّعراء أكثر إحساسًا من غيرهم، فإنَّ تعبيرهم عن الواقع يكون أكثر نجاعةً وتأثيرًا، لذا فإنَّه لا مناصَ من أن يكونوا من ضمن المدركين للقيم التي تكتنز بها الأساطير، ولا ريب في أنَّهم مهتمون بالغوص في مجاهلها لخلق ثقافة مهمة يمكن توظيفها في العمل الإبداعي إذا ما اقتضى الأمر ذلك.

والشَّاعر (علي الفزَّاني) – بالإطلاع على إبداعه الشعري- ذو حرص على استشفاف القيم الفنيَّة في الأساطير، فقد صبغ لغته الشِّعريَّة بها، لذا لا يمكن أن تخلو نصوصه الشِّعريَّة من استدعاء لشخصيَّاتها بوصفها أداة فاعلة يشحن بها طاقاته الشِّعريَّة، ويؤسِّس تأثيرًا فنيًّا بليغًا يوجِّه نمط التَّلقي، ويحدد أطر التأويل، مستفيدًا من المخزون الدَّلالي المكثَّف الذي ينبض به الموروث الإنساني البعيد زمنيًّا، القريب تأثيرًا، إذا ما سيق في أسلوب متوافق مع الفكرة المطروحة من قبل الشَّاعر. وبقراءة في قصيدته (نزيف القلب[1]) نكتشف أنَّه لم يفوِّت فرصة الإفادة من أسطورة (السِّندباد) التي يكثر استدعاؤها في النَّص الشعري الحديث*. حيث يقول:

(1)-الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، ص 201

* أمثلة ذلك : قصيدتا (قصيدتان إلى ولدي، والعرب اللاجئون) للشَّاعر (عبد الوهاب البياتي)، وقصائد (رحلة في الليل، والظِّل والصَّليب، والخروج) للشَّاعر(صلاح عبد الصبور)، وقصائد (الرَّحيل الأول، ودار جدي، ورحل النهار) للشَّاعر (بدر شاكر السيَّاب)، وقصائد (وجوه السِّندباد، والسِّندباد في رحلته الثَّامنة، والبحَّار والدرويش) للشاعر (خليل حاوي)، وقصيدة (ثلاث بطاقات من آسيا) للشَّاعر نزار قباني، وقصيدتا (المخاض، والسِّندباد البري) للشَّاعر (نجيب سرور)، وقصيدة (السِّندباد يروي رحلته الثَّامنة) للشَّاعر (سليمان العيسى)..

بدماء القلب في ليل السُّهاد
وخيوط التَّبغ في وحدتنا عبر الليال
ودمار الروح يا أخت على درب المحال
بنزيف القلب في ليل السُّهاد
سطريها في جدار الدهر ذكرى ستعاد
وإذا لاقاك طفل ذابل العينين يقتات رماد
في بلاد الفقر والقهر .. في أي بلاد
فاقرئي ملحمة الأحزان هذي
اقرئيها ..
فهي إرث (السندباد)[1]

ماذا يمكن أن يكون إرث السِّندباد غير الرحلات المتعدِّدة عبر أغوار المجهول، وما الذي يمكن أن يحويه هذا المجهول غير مخاطر تؤذي البقاء، كما يفعل الفقر والقهر والسُّهاد؟. لقد قصد الشاعر حشدَ كمٍّ من المفردات الدَّالَّة على الأسى، وعدم الاستقرار لتوطيد العلاقة بين مغزاه والإشارات التي ترسلها الأسطورة من مرقدها في الزمن الماضي، في كسر متعمَّد لحدود المكان والزمان، وبذلك "يهيأ للشعر أن يقيم تلاحمًا بين الذات وخارجها ويتيح له أن يتعدَّى المحدود إلى اللامحدود[2]".

وهذا ما يفرض على الشاعر الذي يُضمِّنُ نصوصه الشِّعريَّة قيمًا أسطوريَّة أن يراعي القاسم المشترك بين ما تعكسه حالته، وما تنتجه الأسطورة المستدعاة من دلالات. وبجرد المفردات المؤلِّفة للغة هذا النَّص وصوره نتمكَّن من كشف

(1)-الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، ص 201
(2)-د. رجاء عيد : لغة الشعر، ص 295

التوافق بين الحالتين، مثل: (ليل السُّهاد ـ خيوط التَّبغ ـ عبر اللِّيال ـ درب المحال ـ نزيف القلب ـ جدار الدَّهر ـ ذكرى ستعاد ـ لاقاك .. في بلاد الفقر والقهر ـ ملحمة الأحزان ـ إرث السندباد) أفلا توحي المفردات بالسَّفر؟. وأيُّ سفر؟؛ إنَّه السَّفر المضني الباعث على التَّعاطف، كما هو الشأن مع بطل الأسطورة (السِّندباد). الذي يقوده تطوافه إلى عبور مجاهل لم يطأها من قبل، فتكاد أنْ تقضي عليه.

وقد يجسِّد الشَّاعر واقعه في إطار المنظور العكسي للشَّخصية التُّراثيَّة المستدعاة (السِّندباد)، ففي حين أنَّ هذه الشَّخصيَّة التي تخوض غمار مغامرات عسيرة تتخلَّلها مخاطر جمَّة ذات طابعٍ أسطوريٍّ إلا أنَّها تتمكَّن في النِّهاية من التغلُّب على ما يواجهها، ويُكتب لها العودة الظَّافرة بالكنوز والهدايا. والشَّاعر الذي تقمَّص شخصيَّة (السندباد)، يقرُّ بعجزه عنِ الوصولِ إلى الخاتمة السعيدة ذاتها لرحلاته عبر أغوار واقعه الخطرة التي شلَّت قدرته على مواصلة ترحاله، أو ضمان النجاة على أقلِّ تقدير. وهذا ما تكشف عنه قصيدة الشاعر علي الفزاني (من كتاب منفى السندباد)[1]، حيث يقول:

استريحي من عذابي .. وعذاب الآخرين
ها أنا .. ألقيت رحلي، وتوسدت جراحي
آه يا غدر السنين!
رحلتي البكر أراها .. خلف باب الليل .. حيرى
تمضغ الإرث الحزين

(1)-ديوانه : دمي يقاتلني الآن، ص 51

يعلن الشَّاعر في بداية القصيدة عن انهزامه أمام واقعه، تحديدًا في المقطع الأول؛ إذ أوقف تفكيره في المواجهة عند بداية رحلته الأولى (البكر)، مبرِّرًا ذلك بأنه مثقلٌ بأعباء الهوان الذي حلَّ بمحيطه الداني، وهو ما جعله محور سرده في المقطع التَّالي:

ستملِّين حديثي .. وحديث الذكريات
كيف ألقى(سندباد)
كل شيء، كيف يغفو تاركًا حتى الكتاب !
وعلى كل سفين
قصة أخرى وحب وشباب
كيف يغفو .. تاركًا .. حتى الأغاني
جزرًا عذراء تطفو كل حين
تعبق الأنغام منها .. والأماسي مترعات بالجنون
والتي أهوى .. وتهوى الأغنيات
وحدها تمشي بخطو مستبدٍّ .. وعناد
من يواسي سندباد !
في ليالي العقم .. والصمت الثقيل[1]

إنَّ هذا (السِّندباد) الذي كانت تُنْتَظَرُ عودتُه، والذي تنهال عليه التَّهاني بهذه العودة سالمًا غانمًا، والشَّوق لمعرفة ما يحمل من حكايا وكنوز؛ صار يبحث عمن يواسيه لإخفاقه في تحقيق ما كان يطمح إليه، ولقد سأم المغامرة، ونَفَرَ من أحاديث الحب، وسماع الكلمات الباعثة على الفرح، ورؤية المناظر التي تسرُّ النَّاظرين. لقد أصبح حزينًا كئيبًا يجرُّ أذيال الإحباط من واقع مؤلم شديد

(1)-نفسه، ص 51، 52

الإيلام لاستحالة انبثاق أمل الفلاح من رَحِم الحلم الجميل، فالعقم قد أصاب لياليه، التي يتخلَّق منها الفجر الذي كان ينتظر إطلالته، وإنَّ صوت الحرية الذي كان يأمل سماعه أمسى مكتومًا، وهو ما جعل الشَّاعر يختم القصيدة مفصحًا عن الضياع الفكري:

واسقنا عند المغيب
علَّنا .. نبقى سكارى
لا نرى بؤس الشعوب[1]

إنَّ الرَّابط القوي بين الشاعر وشخصيَّته هو الطموح الممتدُّ عبر الزمن، لكنَّ هذا الرَّابط يقابله فارق موازٍ له يكمن في النَّهايات، فنهايات (سندباد) الماضي سعيدة، بينما نهايات سندباد الحاضر (الشاعر) تعيسة .

ونجد أثرًا مماثلاً لهذه الأسطورة عند الشاعر(محمد الشلطامي) الذي جعلها ضمن السياق العام للنَّص، والباعث على حيويَّته؛ فهو يقول في قصيدة (من أغاني البحارة)[2]:

...
أنا والرفاق وأنت والأفق البعيد
والشمس والحلم الملون والربيع على صليب
ما زلت أبحر والسفينة تأكل الزمن الرتيب
مَنْ ذا يدل (السندباد) على مرافئك القصيَّة؟
ويقول أغنية شجية
هو ذا يعود (السندباد) إلى ذراك بلا هدية

([1])-ديوانه : تذاكر للجحيم، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط3/ 1998م، ص 57
([2])-نفسه، ص 57

ليراك يا بنغازي مشرقة بهيَّه[1]

لقد تقمَّص الشَّاعر في هذه القصيدة شخصيَّة (السِّندباد) الذي يجوب الكون بسفينته في رحلة أسطوريَّة مخلِّفًا وراءه مدينته (بغداد) التي يهيم بها، مراهنًا على معرفته بمقدرة هذه الشَّخصيَّة على أن "تفجر لدى المتلقِّي حقولا دلالية متعدِّدة وتجليات لا نهائية[2]". لكنَّ الشَّاعر لم يكن وحده في هذه الرِّحلة، فقد اصطحب معه لخوض مغامراته كلَّ شيء جميل؛ لقد اصطحب "الرفاق، والأفق البعيد والشَّمس والحلم الملون والربيع"، فهل كانت الرِّحلة بموازاة قيمهم الحقيقيَّة ؟.

إنَّ الصُّورة الشِّعريَّة تفيد خلاف ذلك، فالرِّحلة لم تكن كما يبغونها، ومن ثم لم يكونوا في حال طيبة؛ إنَّهم يصارعون الهلاك المفروض عليهم من الواقع، وهذا تقودنا إليه كلمة (الصَّليب) التي هي خير دالٍّ على ذلك، لما تحمله من رمزيَّة للموت الذي ارتبط بالصَّليب. وكذلك الزَّمن يراه بطيئًا لا ينقضي، ومع هذا يحدوه الأمل، فلعل ما وراء الواقع يكون خيرًا. ويبحث الشَّاعر (السندباد) عن حلم العودة، عن مرفأ للأمان المفقود، مستخدمًا لفظ الزمن الذي يتقاطع من حيث الدَّلالة مع تاريخ القصيدة (1968م). ويقرُّ بأن رحلته لم تكن موفَّقة، فهو يعود خاليَ الوفاض حتى من هديَّة، اختزلت فيما هو آتٍ (الغد) الذي سيجعل (بنغازي) المرادفة للمدينة التاريخيَّة (بغداد) مدينة مشرقة بهيَّة، ويناجي (الشِّلطامي) مدينته (بنغازي) بقوله:

([1])-نفسه، ص 61/60

([2])-د. كاملي بلحاج : أثر التُّراث الشَّعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة، ص 92

عيناك تبتسمان عبر نوافذ القمر النديَّة

عيناك أغنية شجية

تخضل في الأفق الملون بالأزاهر والنجوم

لقد عبَّر الشَّاعر عن حجم معاناته في رحلته مع الواقع الذي عدَّ العيش فيه بمثابة مغامرات محفوفة بالمخاطر، لكنه عاد ليتعايش مع النهايات المثمرة للمغامرات الأسطوريَّة، وهو يؤطِّر ـ بذلك ـ لفرح قادم، ويبشر بتحقق الحلم المشتهى الذي هو خير خاتمة لترحال مضنٍ، وكأنه يقرأ ما في الغد القريب ويبشِّر به. وما استخدام اللفظ الدالِّ على حاسة الإبصار(عيناك) وتكراره، و(القمر)، و(الأفق) ومدلولاتهما؛ إلا تأكيدٌ لهذه الرؤية، التي حرص على تأصيلها. فالتَّوظيف الأسطوري في هذا النَّص ذو غاية تعبيريَّة عن واقع الحلم، وتصويريَّة لحلم الواقع. وقد تأصَّلت هذه الغاية في التَّمثُّل الواعي للعمليَّة الإبداعيَّة.

ونختم القول عن أثر هذه الشَّخصيَّة الأسطوريَّة بالشَّاعر (لطفي عبد اللطيف) الذي عنون أحد دواوينه بما يستحضرها جملةً وتفصيلاً، فقد جعله (قراءات في كف سندبادة). وتلفت انتباهنا في هذا العنوان الصيغة المُولَّدة (سندبادة)، فالذي نعرفه في موروثنا الثَّقافي هو أنَّ (السِّندباد) مذكَّرٌ، وليس مؤنَّثًا، فهذه الصِّيغة من ابتكار خياله. لكن ما مغزى الشاعر من ذلك؟ قد يكون الأمر مرتبطًا بتلاشي الموقف الذكوري من ردع الواقع؛ إذ كان الرِّجال فيما مضى هم الحماة للحياة من أن يمسَّها كدرٌ أو إذلالٌ، وهو ما جعله يبحث عن رؤية مستقبليَّة في كفِّ (سندبادة) علَّها تنبئه بما عجز الرجال عن فعله، وفي ذلك ركون عن المواجهة، واعتماد على ما تأتي به الظروف.

يشكِّلُ (السِّندباد) محورًا رئيسًا يدور حوله الشُّعراء الهاربون من ضنك الواقع إلى أحضان الماضي الزاخر بما يُطِّيبُ مشاعرهم، ويغذِّي عواطفهم الشُّعوريَّة، ويمنحها خصوبة الإنماء لبذار أفكارهم المتخلِّقة من صدامهم الحسي والمعنوي مع عصرهم، فيذكي جذوة تجاربهم الشِّعريَّة .وهذا ما يتوافق مع الحالة الشُّعورية للشَّاعر (لطفي عبد اللطيف) التي أمكن تحديد أطرها في ضوء تفاعله مع الشُّحنات الفنيَّة التي تزخر بها الشَّخصيَّة الأسطوريَّة (السندباد). ولقد تعمَّق الأثر عنده لدرجة أنَّه ولَّد منها شخصيَّة مقابلة لها، وهي (سندبادة)، التي جعل منها عنوانًا لقصيدته (قراءات في كف سندبادة)[1]، التي حمل الديوان عنوانها. يقول فيها:

تجلَّى لها الاسم
قالت ...
أنا ...
ذا زماني ..
وذا هو كوني ..
أنا (سندبادة) ..
هذي القصائد جاءت بإذني
تغني لأذني
مرايالك – يا شاعري – ظمأة*
ترتوي عند أطلال حسني ..
أراها تراني وراء التفاصيل

(1)-ديوانه : قراءات في كف سندبادة، ص 61

* لو أن الشَّاعر استبدل لفظ (ظمأة) بـ (ظامئات) لكان ذلك أدقُّ وأوضح وأبلغ.

في كلِّ سرٍّ لدُنِّي
مراياك .. باحت بمثل الذي في يقيني،
وأجمل ظني .
أنا (سندبادة)[1]

لقد جعل الشَّاعر (السندبادة) محورَ قصيدته؛ فهو يقول في أوَّل سطرٍ منها " أسميتها سندبادة". في هذا المقطع الذي يمثِّل متن القصيدة كرَّرها مرتين، وللتكرار قيمته في ترسيخ المفهوم المطروح في ساحة القصديَّة، كما سلَّمها قياد السَّرد لتنبئ بلسانها عن ذاتها المتغلغلة في ذاته حيث يرحل من خلالها عن واقعه المرفوض لديه، وقد أشار إلى ذلك صراحةً حين قال:

فما كان للطين شأن
وما كان يغني ..[2]

إنَّه يشير إلى تغلغل هذا الكائن الأسطوري في أعماقه؛ بل تخلُّقه في كيانه، لكن سوءة الحال فرقَّت بينهما، فبدَّدت أمانيه. وتأكيدًا للعبث الوجودي بالنسبة لذاته؛ أوضح أن الحالة التي يرمي إلى تصويرها هي حالة مشتركة بينه وبين من يعايشهم ويعايشونه. يقول:

وأسميتها (سندبادة)
كانت مثالاً من المستحيلات
يشرق مني
ويبحث عني[3]

([1])-نفسه، ص 62

([2])-نفسه، ص 61

([3])-نفسه، والصفحة نفسها.

لقد غدا الشَّاعر يبحث عن تكوينه في رحلات المستحيل، أو اللامعقول في التَّصوُّر المنطقي، وإنَّ هذه (السندبادة) التي بذر نشأتها في واقعه قد صارت وسيلة الواقع في النيل منه، ويكفي دليلاً على ذلك أنَّ مراياه التي تنعكس فيها هيأته، والتي هي انعكاسٌ ضمنيٌّ لمخبره، لا تروي ظمأها إلا من تهيُّؤات تلك الأسطورة.

8 - **شهريار وشهرزاد:**

من المعروف أنَّ قصص (ألف ليلة وليلة) من القص العالمي الخالد، توارثتها الأجيال جيلاً بعد جيل، لما لها من الأثر العميق الذي يَعْلق في فكر قارئها ولا يبرحه، بما تمنحه من تنوير لوجدانه، وتوسيعٍ لمداركه، فهي مزيج من الإمتاع، والإثارة، والتَّعلُّم. ولقيمة هذا المزيج في فاعلية النَّص الشِّعري ارتاد فضاءاتها الشَّعراء منغمسين فيها عبر استدعاء شخصيَّاتها، وإسقاط رمزيَّتها على واقعهم الذي رأوا فيه تطابقًا مع ما تحمله الأسطورة، أو أبطالها من مضامين كفيلة بترك أثرها الفنِّي في المتلقِّي.

ولقدكان للتَّداول عبر الزَّمن الطويل، وكذلك إضافات التَّشويق التي كان يغدقها الرُّواة على شخصيَّات (ألف ليلة وليلة) أثرهما في تحويل هذه الشخصيَّات الفلوكلوريَّة – أصلاً - من أبطال شعبيِّين إلى أسطوريِّين ليدخلوا عالم الأساطير الواسع، لذا فقد تعامل معهم الشَّاعر العربي المعاصر على هذا الأساس، مستفيدًا من شهرتهم العالية، وقيمتهم الفنيِّة في إذكاء صورهم الشِّعريَّة.

ويسلك الشَّاعر الليبي الدَّرب ذاته الذي سلكه أمثاله من الشُّعراء العرب المحدثين، والذي أوصلهم إلى عقر زمن الأسطورة لينحتوا منها صورًا تعبيريَّةً

عمَّا يتلجلج في أعماقهم إثر صدامهم مع الواقع، الذي أجبرهم على محاكاة القديم، وإعادة صوغه بلسان المعاصرة. ومن الشُّعراء الليبيين الذين أغوتهم شخصيَّة (شهرزاد)، واستهوتهم أحلام (شهريار) الشَّاعر(لطفي عبد اللطيف)، الذي يقول في قصيدته (مشاهد)[1]:

عيون المها السود حمراء تبكي
وبين الرصافة والجسر جينكيز عاد
يفتش قصر الخليفة يبحث عن شهرزاد
وما احتاج خيلاً تمر على
معجمات الدواوين
غير نوع العتاد

إنَّه استرجاج للماضي، ونقد للحاضر لتطابق الصيغتين. إنَّه الزَّمن الذي عاث فيه المغول فسادًا وتقتيلاً وتنكيلاً بشعب العراق وأرضه، والذي تغنَّى الشاعر (علي بن الجهم)* بحسنه يومًا قائلاً:

عيون المها بين الرَّصافة والجسر
جلبن الهوى من حيث أدري ولا أدري[2]

(1)-ديوانه، ص 83

* علي بن الجهم بن بدرالقرشي بن الجهم بن مسعود بن أسد بن أذينة، ينتهي إلى لؤي بن غالب، أبو الحسن القرشيُّ الساميّ ... كان شاعرًا مُجيدًا عالمًا بفنون الشِّعر، وكان خصيصي بالمتوكل، ديِّناً فاضلاً ... نفاه المتوكل إلى خرسان سنة اثنتين وثلاثين، وقيل: سنة تسع وثلاثين، لأنه هجاه... ينظر: صلاح الدين خليل بن ايبك الصّفدي : كتاب الوافي بالوفيات. طالعه: يحيى بن حجي الشافعي. تحقيق واعتناء: أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، ج20، دار إحياء التراث العربي – بيروت – لبنان، ط1 / 2000م، ص 178.

(2)-ديوان : علي بن الجهم، تحقيق : خليل مردم، منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت – ط2 / 1980، ص 141.

تلكم الفاجعة التي وأدت الكرامة العربيَّة والإسلاميَّة يومًا، تعاود اليوم الحضور في واقعنا الذي رصده الشَّاعر بانفعالاته فجسَّده نصًّا شعريًّا تتصاعد منه رائحة الإحباط الذي جعلنا نفقد معرفة حقيقة وجودنا. لقد استدعى الشَّاعر الشَّخصيَّة الأسطوريَّة (شهرزاد) رمزًا للضياع، وليست وسيلة للإمتاع والإقناع العاطفي، فـ(جنكيز خان)** لم يعد في شخصه، وليس هو ـ كما حكى لنا التَّاريخ ـ الذي دخل بغداد ودمرها، إنَّه (هولاكو) لكنه إسقاط عام من الشَّاعر لأصل المعاناة وامتدادها وتجذرها، وبغضِّ النَّظر عمن هو المقصود من الشَّخصيتين؛ فإنَّه لم يعد ماديًا، وإنَّما كانت عودته في نمط أفعاله التي تولاَّها غيره من القادة الغربيين المعادين للإسلام في هذا العصر. فمن خلال الاستدعاء أنشأ الشَّاعر معادلة بين جزء من التَّاريخ تجسَّد في حقبة اجتياح التتار للبلاد الإسلاميَّة، والواقع المعاصر الذي تجتاح فيه الهيمنة الغربيَّة الإرادة العربيَّة.

إن استخدام شخصيَّة (شهرزاد) بهذه الكيفيَّة في النَّصِّ الشِّعري يقدِّم إيحاءً بحياة الرَّاحة والنعَّيم والعزِّ التي كانت تسود زمنها، وسيطرة العاطفة الإنسانيَّة التي كانت وسيلة (شهرزاد) في الخلاص لها ولجنسها، وقد كان لأسلوبها أثره في تشكيل البناء الفني لمضمون قصصها؛ وأمَّا وجودها في هذا النَّص فقد أعطى دالاًّ مغايرًا تمامًا، إذ إنَّها دلَّت – وفق السَّياق العام للنَّص – على اللاوجود، فبحث (جينكيز) عنها يوحي بعدم وجودها، وعدم وجودها مؤشِّر على فَقْدِ من تسامره، ومن الطبيعي أن يُغِّيب غياب طرفٍ الطرفَ الآخر لضرورة الاتصال

** جنكيز خان (1167 – 1227) فاتح شهير. أنشأ الأمبراطورية المُغوليَّة وأخضع جميع الدول بين الصين والبحر الأسود. اسمه الأصلي تيموجين بن يشوكي. اشتهر من سلالته باتوجان وهولاكو وتيمور لنك. ينظر: كرم البستاني وآخرون : المنجد في الأعلام، ط19، ص 205.

كما في القصّ. وقد لمَّح الشاعر إلى ذلك عندما قال: "وما احتاج خيلاً تمر.. على معجمات الدَّواوين.. غير نوعِ العتاد"، في نفي قاطع لأي رد فعل ممن كانت القصور عامرة بهم، وهو ما يقيسه الشَّاعر على الحالة العامة للعرب والمسلمين اليوم .

لقد كان الإنسان البدائي الذي قرنت به نشأة الأساطير يرى في هذه الأساطير الفعل غير العادي، أي الخارق لاستيعاب عقله ومخيلته، وعندما يوظفها الشَّاعر المعاصر فإنَّه يتعلَّق بهذه القدرة الهائلة الكامنة في مضمونها كي تمنحه القدرة على تبئير رؤيته، وإكسابها عبر التَّعالق مع وجودها في ذاكرة المتلقِّي قيمة فنيَّة ينعكس أثرها في تعابيره، ويمنح خطابه الجرأة على البوح بانفعالاته، مستفيدًا من الاختصار في مساحتي الزمان والمكان، وهما من المكوِّنات الأساسيَّة للبناء الشعري الذي تتضاءل مساحته قياسًا بغيره من الأجناس الأدبيَّة.

ولم يقف الاستخدام الشِّعري للشخصيات الأسطوريَّة عند حدود ما هو مؤسس أصلاً لأداء هذا الدَّور في الحياة الإنسانيَّة؛ وإنما تعداه لأسطرة ما هو خارج إطار المنتج الأسطوري، كونه من جنس الكائن الإنساني، لكنه تميَّز بسمات تقصر عليه دون سواه، وهو ما مكَّن من تحويله في النَّص الشِّعري إلى أسطورة عبر إسقاطات فنيِّة. وهو ما يمكن تسميته:

الإسقاط الأسطوري:

وباستطاعاتنا أن نُدرك بعض المفارقات الدَّالَّة على استحضار الأسطورة، باستنباط مقاصد الشُّعراء من وراء التعامل معها، وتتجلَّى هذه المفارقات في تعمُّد الشُّعراء الليبيين - كغيرهم- إسقاط سمة الأسطوريَّة على بعض الشخصيَّات التاريخيَّة الحقيقيَّة، فهم يرون فيها قوًى خارقة استطاعت أن تفعل ما عجز الآخرون عن فعله، فقد فاقت أفعالها الخيال، ومدلول هذا التَّوظيف سيطرة العجز والتَّخاذل على الواقع. يقول أنس داود " والشعر - وكذلك كل الفنون الأدبيَّة – يعالج التَّاريخ أحيانًا معالجة أسطورية، فلا ينظر إلى البطل أو الأحداث في ضوء الحقائق التاريخيَّة والوثائق المعروفة، بل تتجاوز الرؤية الفنية للشاعر ذلك الإطار الواقعي، وتلك الدلالة المحدودة، إلى دائرة خيالية تتحرك فيها الحوادث والأبطال كما تتحرك في عالم الأسطورة، لتتيح للشَّاعر أن يبث من خلال ذلك العالم الأسطوري ما يريده من غايات إنسانية دفينة، وأن يتخذ من الشخصية التاريخيَّة – في ملمح مميز لها قناعا لفكره، بالقدر الذي يتخذ غيره من الأساطير أقنعة ورموزًا"[1].

ولقد انتهج عدد من الشُّعراء الليبيين هذا المسلك، فأسطروا شخصيَّات تاريخيَّة واقعيَّةً عرفت بسيرتها المحمودة في النِّضال الإنساني، من هؤلاء الشَّاعر(علي الفزاني) الذي يعمد – كثيرًا – إلى ربط التَّصوير الفني للشَّخصيَّة

[1]-د. أنس داود : الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، د.ط / د. ت، ص 92

المستدعاة بالقيمة الشُّعوريَّة العالية، وذلك بتكثيف البناء الدَّرامي في السَّرد.

يقول في قصيدة (موت جيفارا):[1]

بندقِّية
وحمامة
وضحايا الشرق أفواه المدافع !
تتصدى قلبك الفضي .. تضرب
ثم (جيفارا) على السطح مخضَّب
وأنا أرثي وأكتب ..
عبر هذا الشرق قطعان القصائد
وأنا للحرب عائد ..
بعصايا، بالذي عندي
أنا للحرب عائد !
كان (جيفارا) صديقي
وصديقك
لم أرَ عينيه يومًا
إنما كان صديقي
وهو أسمر ..
يتدثر
برداء قرمزي .. ثم مات !!
ألف آه
فتمهَّل
مات (جيفارا) .. ولكن .. لا تَعجَّل

([1])-الأعمال الشعرية الكاملة " المجموعة الأولى" ط4 / 1983 م، ص 125

يولد الإنسان حرًّا , ثم يُقْتل![1]

هذا الأسلوب في التناول لشخصيَّة (جيفارا) يرفعه عن مصاف من هم ليسوا على شاكلته؛ فهو–كما يرى الشاعر مجازًا - يمتلك قدرة العودة بعد موته، وإِنَّه باقٍ يتصدَّى بصدره الظلم الصارخ الواقع على الإنسانيَّة، فهذا الظلم هو أساس استدعاء هذه الشَّخصيَّة ذات الصِّلة الوطيدة بالنِّضال. لقد عبَّر الشاعر عما يريد باستدعائها حينما خاطب وجدان المتلقِّي بأسلوب التفخيم الذي يقود (المتلقِّي) إلى إعمال الخيال بديلاً عن الفكر الواقعي؛ لإدراكه أنَّ المتلقِّي المعنيَّ يعرف من هو (جيفارا)، وأي شخصيَّة إنسانيَّة كان، ومن لم يكن يعرف سيبحث ليدرك أنه ذلك المناضل الثوري الذي سخَّر حياته للدفاع عن حريَّات الناس والبحث عن سعادتهم، وتنازل عن كلِّ شيء طوعًا عندما رأى تغيرًّا في مبادئ رفاقه.

لقد أفلح الشَّاعر في أن يحوِّل شخصيَّة (جيفارا) إلى أسطورة على الرَّغم من أنَّه كيان مادي ملموس.

(1)-نفسه، ص 126/125.

المبحث الثَّاني

(التُّراث الشَّعبي - العربي)

1- السِّيرة الشَّعبيَّة

أ - سيف بن ذي يزن

ب- أبو زيد الهلالي

2- المثل الشَّعبي

3- الحكاية الشَّعبيَّة

4- الأغنية الشَّعبيَّة

5- قصيدة البيت الواحد الشَّعبيَّة أو(غنَّاوة العلم)

يختلف هذا المبحث عن سابقه باقتصاره على أمَّة دون سواها من حيث التكوين؛ فالأسطورة لا يمكن أن تحصر في إطارٍ مكانيٍّ محدَّد، أو أن يقتصر توافقها مع مجتمع بشري دون الآخر، فهي نتاج صراع الإنسان دون تحديد جنس، أو انتماء مع الطبيعة، لذا نجد البطل الأسطوري عند أمَّة ما يتطابق مع الأبطال الأسطوريين للأمم الأخرى، وقد يصل التطابق إلى حد التكرار، أو الارتباط العرقي، فـ(عشتار) ـ كما سبق التَّوضيح ـ هي (عشتروت)، التي هي (إيزيس)، وكذلك (تموز)، هو (أدونيس)، لكن يختلف الأمر مع الموروث الشَّعبي الخالص لمجتمع ما، والمؤلف من (السِّيرة الشَّعبييَّة، والحكاية الشَّعببيَّة، والمثل الشَّعبي، والأغنية الشَّعبيَّة، وغنَّاوة العلم)، فهذه الأنواع – خاصة

الأخيرة- هي خاصيَّة مجتمعات، أو أقاليم بعينها، ولا يربطها بسواها من المجتمعات غير صلة التَّلقي؛ لأنَّها تجسِّد العلاقة الخاصة وحسب. ويبرز ذلك في حرص الشُّعراء عند عودتهم إلى الموروث الشَّعبي على الأنماط المنتمية إلى بيئاتهم القريبة ممن يعنونهم بالخطاب، ليقينهم المسبق بأنَّ " الجاذبية في التراث الشعبي تكمن في أنه يمثل جسرًا ممتدًا بين الشاعر والناس من حوله[1]".

ويقرُّ العقل الإنساني بأهميَّة الأدب الشَّعبي مكوِّنًا رئيسًا لأسس التَّكامل التَّفاعلي بين الإنسان وواقعه، لما لتراثه من إسهام كبير في الموروث الأدبي، وتأثير أكبر في الحياة الأدبيَّة اللاحقة لعصره، فمما " لا شك فيه أن الأدب الشعبي في كلِّ لغات العالم أثَّر تأثيرًا مباشرًا، أو غير مباشر في كلِّ آداب العالم المتحضِّر الجديد"[2]، حيث إنَّه نتاج الفكر الجمعي. وإنَّ هذا التَّعبير الشَّعبي " لا يصل إلى التكامل بحيث يصبح أدبًا إلا أن تكون رواسبه قد استقرَّت في ضمير الجماعة. ولعلَّ هذا ما يفسِّر لنا فرديَّة التأليف الشعبي وشعبيته في آن واحد. إن المبدع الشعبي هو القادر على جمع العناصر التي تعيش بالفعل في حياة الشعب وفي ضميره لكي يكون منها تعبيرًا متكاملاً ذا مغزًى يهم الجماعة. وربما اشترك في هذه العملية أكثر من فرد، فهي تتم على مراحل، ولكنها عندما تتم ويستقبلها الشعب تصبح على الفور تراثا شعبيا[3]". ومن هذا المنطلق ندرك أنَّ الأدب الشعبي – وبخاصة السِّيرة الشَّعبيَّة – نتاج الوعي المجتمعي في مراحل فارقة من

---

(1)-إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشرق – عمَّان- الأردن، ط3 م 2001م، ص 118

(2)-فاروق خورشيد : أدب السيرة الشعبية " أدبيات"، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – القاهرة، ط1 / 1994م، ص31

(3)-د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 9

تاريخه، وهو ما يفسر اشتراك عدد غير محدَّد، وغير معروف من الشُّعراء والأدباء والرُّواة في تأليفه وجمعه ونشره، وهو ـ أيضًا ـ ما ضمن له الاستمرار والخلود في ذاكرة الأمَّة، والتَّأثير في ثقافة الإنسانيَّة.

والعرب يفخرون بتراثهم الأدبي الزاخر الذي تسامى على الآداب والثقافات الأخرى، وأثَّر فيها، كما هو الشأن مع قصص (ألف ليلة وليلة) التي أثرت في الأدب الفرنسي خاصة، والأوروبي عامة، وكذلك (فن المقامات) الذي يبدو تأثيره واضحًا في الأدب الإسباني وبخاصة فيما أطلق عليه (أدب الشُّطَّار)[1].

وقد تنوَّعت الآداب العربيَّة الشَّعبيَّة بين: السِّيرة الشَّعبيَّة، والحكاية الشَّعبيَّة، والأمثال الشَّعبيَّة، والأغنية الشَّعبيَّة، ويمكننا أن نضيف إليها ما نسمِّيه: قصيدة البيت الواحد الشَّعبيَّة (غنَّاوة العلم). وإنَّ هذه الأنواع لم يُؤسَّس بقاؤها في الوجدان الإنساني على قيمتها في الإمتاع والتَّسلية والفخر كما يظن بعضهم، وكما هي الحال في أزمنة خلت؛ إنمَّا تعدَّت قيمتها ذلك بكثير لتؤثر في الأجناس الأدبيَّة الأخرى، ومنها الشعر الفصيح، فقد حرص الشعراء - وبخاصة في العصر الحديث- على العودة إلى هذا الموروث واستدعائه شكلاً ومضمونًا، بتوظيف شخصيَّاته، وألفاظه، ومعانيه لخدمة أغراضهم الشِّعريَّة؛ لما لها من أثر فكري واجتماعي يتقاطع مع تشكيلات الواقع. ولبيان ذلك أستعرض تلك الأنواع مع نماذج من القصائد التي وظَّف فيها مبدعوها التُّراث الشَّعبي العربي لدعم صورهم الشِّعريَّة، ومعاجمهم اللُّغويَّة.

---

(1)-ينظر: د. يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم – بيروت – لبنان، د.ط / د.ت، ص 330.

1- السِّيرة الشَّعبيَّة:

يُعَدُّ جنس السِّيرة الشَّعبيَّة من أقدم الآداب العربيَّة لاعتماده على خاصية الحكي والسرد وهما من أهمِّ ما ميَّز شخصيَّة العربي منذ العصر الجاهلي، مضافًا إلى ذلك حبه للتَّفاخر بالبطولات، ومكارم الأفعال من شجاعة، وكرم، وحسن جوار، وجرأة وإقدام، وبراعة، وعلو شأن .. إلخ. وهذا ما جعل العرب الأقدمين، يعمدون إلى تناول أخبار مَنْ اِتَّسموا بهذه الصفات، ويتناقلونها جيلاً بعد جيل، يصبغون عليها هالات التَّفخيم والتَّوقير حتَّى أحالوهم إلى رموز مطلقة صالحة لكلِّ زمان. والملاحظ أنَّ أبطال الموروث الشَّعبي (السِّيرة الشَّعبيَّة) الذين يصنعهم مجتمع بشري بعينه يتخذون طابعًا أقرب للخصوصيَّة؛ لأن طبيعة تكوينهم سواءً في الماضي، أو في ذاكرة الحاضر تتخذ نمطًا متوافقًا مع البيئة التي ظهروا فيها، ومضمونًا تعبيريًّا عن الشَّأن الخاص لهذه الأمَّة أو تلك، وتتجسَّد فيه الحالة النَّفسية، والبنية الاجتماعيَّة للمجتمع الصَّانع، بحكم أنَّها" تاريخيَّة في المقام الأول"[1]، و" أنَّ أبطالها يعبرون عن الوجدان الجمعي[2]". فلا يمكن ـ على سبيل المثال ـ نقل سيرة (عنترة) إلى بيئة غير عربيَّة، وإسقاط أحداثها عليها دون أن نعمل على الحذف منها، أو الإضافة إليها، وهذا ما لا نحتاج إليه حينما ننقل أسطورة (أوليس)* ـ مثلاً ـ من بيئتها (اليونانيَّة) التي

([1])-د. حلمي بدير : أثر الأدب الشَّعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر– الإسكندرية – د.ط / د.ت، ص 53

([2])-نفسه، ص 54

* أوليس أو أوديسيوس هو ملك إيثاكا, ترك بلده كي يكون من قادة حرب طروادة، و صاحب فكرة الحصان الذي بواسطته انهزم الطرواديين. بعد فوزهم بالحرب. فقد صديقا عزيزا فاخذ يلعن الآلهه فغضب منه إله البحر(بوسايدن) فعاقبه بأن بالنفي في البحر عشر سنوات لاقى فيها أهوالا كثيرة. ذكرت قصته في حرب طروادة في ملحمة الإلياذة، لـ(هوميروس)، كما أنَّه بطل ملحمة (الأوديسة) لـ(هوميروس).

أنتجتها إلى بيئة غيرها كونها نتاجًا إنسانيًّا عامًّا يسهل التَّعامل معه، وهو ما سبقت الإشارة إليه. كما أنَّ البطل الشَّعبي من الجنس الإنساني ذاته، فهو يشترك مع محيطة في التَّكوين الجسدي والرُّوحي، وإن كان يختلف معه في ظروف النشأة، فلابد أن تكون الظُّروف التي أحاطت ببدء تكوينه غير طبيعية، كأن ينشأ مطاردًا، أو يتيمًا، أو مطالبًا بأعباء يئن الكبار بحملها .. وهكذا. ويكون البطل الأسطوري في الغالب ـ حسب رؤية المجتمع المنشئ له أساسًا ـ ؛ إمَّا إلهًا كاملاً، مثل (عشتار) و(تموز)، وإمَّا يجمع في تكوينه الجسدي بين الإله والإنسان، مثل (جلجامش).

لقد فرضت السِّيرة الشَّعبيَّة نفسها جنسًا من الأجناس المتعدِّدة للأدب العربي، فتميَّزت بحضورها الدَّائم، وشعبيَّتها الكبيرة، ولا غرابة في ذلك فهي سيرة لشخصيَّة من أفراد الشَّعب، وستظل قيمتها للشَّعب ذاته، فالسِّيرة الشَّعبيَّة تعبِّر عن آمال المجموعة وطموحاتها حتى ولو كان البطل فردًا، فما هذا الفرد من منظور المجموع إلا تمثيل للكل؛ إنَّها صورة صادقة عن إرادة الكيان المجتمعي بأسره. ولأنَّ المجتمع بحبِّه لهذه الشَّخصيَّة، واعتماده عليها، واحترامه لها، وبتعاطفه معها كان صانع حضورها القوي في وجوده ووجدانه، لذا فقد بلغ به الأمر حدَّ إسقاط الهالة الأسطوريَّة على سيرتها، فجعلها تتقاطع مع هذا البطل الأسطوري في تميزه البيِّن عن محيطه، ذلك بما أضْفَى على هذا البطل الشَّعبي من التَّصوير المكثَّف لدوره في صنع الواقع، وبما يُصْبَغُ عليه من الصفات التي تطبع أفعاله بسمة الخوارق، كأن يجعلوه يصارع الجنَّ فيصرعه، ويبتلع السَّمَّ فلا يقضي عليه، ويتحدَّى ضواري الوحش في الفلوات، ويقطع المسافات الشاسعة في أقل من نصف الزمن المنطقي.

لقد شكَّلت السِّيرة الشَّعبيَّة، وبخاصة سير ما بعد الإسلام منحىً اجتماعيًّا مؤسَّسًا على الظروف المحيطة في الفترة المنجزة فيها، أو التَّالية لها مباشرة؛ لأنَّها تمثِّل انعكاسًا للأوضاع القائمة، وأداة محركة للانفعالات الناتجة عنها، فهي "ليست مجرَّد عمل يُكْتب للتَّسلية والمتعة؛ وإنما هي عمل يلعب دورًا هامًا* في المسار القومي للشعب الإسلامي عبر تاريخه كلِّه. ولا توجد سيرةٌ كاملة جديرةٌ باسم السيرة الشَّعبيَّة لا تقوم بدورٍ هامٍّ* في هذا المسار القومي الإسلامي الهام*"[1].

ومن السِّير الشَّعبيَّة التي خلدتها الذاكرة العربيَّة: سيرة الشاعر والفارس العبسي (عنترة بن شداد)، وسيرة الملك (سيف بن ذي يزن)، وسيرة (أبي زيد الهلالي)، وسيرة (الأميرة ذات الهمة)، وسيرة الملك (الظاهر بيبرس) .. ولا يعني هذا عدم وجود سواها في أدبنا العربي الحافل بالموروث الشَّعبي، لكنَّها تمثِّل أشهر السِّير، وأكثرها تداولاً وحفظًا. ومن الأمور اللافتة للنَّظر، أنَّ المُطَّلع عليها يجد أنَّ صفة الشجاعة الخارقة تشكِّل عاملاً مشتركًا يربط بين أبطالها جميعًا، ويميزها عن مجتمعاتها التي ظهرت فيها.

ولقد أفصح البحث في دواوين الشُّعراء اللِّيبيين عن حرصهم على التَّعامل مع هذا الموروث الشَّعبي، والاعتماد على أبطال السِّير الشَّعبيَّة في الخطاب الشِّعري الذي يتوجَّهون به إلى المتلقِّين من الذين يحتفظون في ذواكرهم بقيمة عالية لهؤلاء الأبطال. ومما لا شك فيه أن ذلك يدعم كثيرًا غاية الشَّاعر في إيصال الأثر الفاعل إلى نفوس أولئك المتلقِّين، وهو ما يسهل عملية استنباط مدلولات هذا الاستناد على تلكم الشخصيَّات. والنَّماذج البطوليَّة الشَّعبيَّة التي كان حضورها لافتًا في الشِّعر اللِّيبي، تمثَّلت في شخصيتي: (سيف بن ذي

* هكذا وردت، والصَّحيح : مهم.

([1])-فاروق خورشيد : أدب السيرة الشعبية، ص99

يزن، وأبي زيد الهلالي). وأفصحت القراءة عن أنَّ وجودهما في النَّص لم يكن إقحامًا لا مبرر له، أو أنَّهما تبدوان غريبتين على النَّص؛ وإنما هما جزء أساس منه تحتويهما الفكرة العامة التي ينوي الشَّاعر طرحها فيه.

وفي هذا المبحث سأورد تلكما الشخصيتين في سياقاتها العامة، موضِّحًا مرامي توظيفهما، وما أضفتهما من قيم فنيَّة حسَّنت الأداء الشِّعري، ومنحته معنًى دلاليًّا معبِّرًا.

أ- سيف بن ذي يزن:

تحتلُّ هذه الشَّخصيَّة مكانة متميِّزة في الموروث الشَّعبي العربي، فهي بالإضافة إلى قيمتها الشَّعبيَّة ملأى بالقيم الاجتماعيَّة والنَّفسيَّة والثَّقافيَّة، بما منحته من أبعاد يصل مداها إلى العمقين (الحسيِّ واللاحسيِّ)، وتجاوزها منطقة الشُّعور إلى اللاشعور، فتجبر القارئ أو المستمع لها على التَّعالق النَّفسي معها. وتشكِّل الرغبات والدَّوافع مؤثراتٍ مباشرةً في خلق هذا التَّعالق، والعمل على إنمائه، فهذا البطل الشَّعبي (سيف بن ذي يزن) ظلَّت صورته عالقة في الأذهان بما عُرِفَ عنه من شجاعة خارقة فاقت قدرات الجن، واستبسالٍ من أجل نصرة الحق، وتسامحٍ في مواطن القوة، وتخطٍّ للعقبات الجمَّة التي كان الكائدون له يضعونها في طريقه للخلاص منه بمن فيهم أمه، لكنه كان يتغلب عليها جميعًا؛ لأنَّ دافعه الخير، ودافع أعدائه الشَّرُّ والمَقت. وبذلك "يعد (سيف) من أكثر شخصيَّات الرواية الشَّعبيَّة العربيَّة استقامة، ذلك لأن تصرفاته تؤثر تأثيرًا حادًّا في تغيير الأعمال الموكلة إليه"[1].

([1])-د. نعمة الله إبراهيم : السيرة الشعبية العربية، شركة المطبوعات للتوزيع والنَّشر – بيروت – ط2 / 2001م، ص 208

وتأسيسًا على هذه المكانة المرقومة استنهضه الشاعر (حسن السُّوسي) من قبره، ليسوق مآثره شاهدًا على حدث لا يليق به إلا الاستشهاد بأولي السِّير المُشرقة المُشرِّفة، حيث يقول في قصيدته (المجد لله)[1]، التي نظمها بمناسبة اتحاد شطري اليمن:

اليوم تصحو الضَّحايا من مضاجعها
وتستردُّ المنـــافي كلَّ مظَّعَنِ
ويشرقُ اليمن الميمون طالعه
وجهًا سيسَخرُ بالأرزاء والمحَــنِ
مرَّت عليه قرونٌ وهو منتظرٌ
إشراقة الفجر من ديجـوره الدَّجنِ
عادت إلى شدوها الماضي بلابلُه
وغرَّدت بعد طول الصَّمت والشَّجنِ
عُرسٌ تجلَّت به (بلقيسُ) سافرةً
واهتزَّ من زهوه(سيف بن ذي يزنِ)
ومال قحطانُ تيَّاهًا بفتيته
لما أعـادوا إليه وجهه اليمني
يا صارمًا في يدي صنعاء مِقبَضُهُ
وحدُّه الذَّرِبُ المصقولُ في عدنِ[2]

تحملُ هذه الأبيات زهو الشَّاعر بوحدة تراب وطن عربي (اليمن) أملاً في وحدة كبرى، ويشكلُّ هذا الشُّعور الإطار العام للقصيدة، محدَّدًا لهذا الإطار زمن

([1])-ديوانه : الجسور، ص 45
([2])-نفسه، ص 46

بداية، وهو الذي أشار إليه بمفردة (اليوم)، مؤكِّدًا على تعريف (الظرف) للدِّلالة غير المباشرة على مكان الحدث وقيمته، وهو ما يستقى من المضمون العام. ولقد صبغ الشَّاعر هذا الحدثَ بهالة من التَّعظيم، وكشف عن عمق أثره في الواقع.

إنَّهما عنصران أساسيان كان لهما اليد الطُّولى على قريحة الشَّاعر التي وجدت نفسها منساقة لإنتاج هذا النَّص: سوء الواقع، وحسن الواقعة؛ فالشُّعلة في المكان المظلم أكثر بروزًا منها في المكان المضيء، وقطرة الماء في الصَّحراء، أكثر قيمة منها على ضفة نهرٍ جارٍ، وإعلان الوحدة بين شطري اليمن في زمن التَّفكُّك العربي أبرز حدث يلهب المشاعر لدرجة أنَّ الشَّاعر أيقظ الضَّحايا الذين قضوا جرَّاءَ الفرقة والصِّدام بين الشَّطرين لينالوا نصيبهم من الفرحة، مستدعيًا مَنْ لهم في الماضي العربي صولات بطولية تشعُّ مجدًا وذكرًا، وهو (سيف بن ذي يزن) الذي ناب عنهم بسيرته البطوليَّة العطرة، والذي تسهم سيرته "من خلال تحليل بنائها المركب"[1] في رصد التحولات النفسيَّة للشاعر والمتلقي على حدٍّ سواء، ولذلك لم يكن الاستدعاء وقفاً على المشاركة الوجدانيَّة؛ وإنَّما تعدَّاها لجرِّ الماضي التليد في شخص المُستدعى، بوصفه عنصرًا فاعلاً في مكوِّنات التَّاريخ العربي. وقد استخدم الفعل (اهتزَّ) لدلالته القويَّة المعبَّرة عن فرط النَّشوى بهذا الحدث المفرح.

ب- أبو زيد الهلالي:

تتميَّز قبيلة (بني هلال) بذيوع صيت سيرتها، فليس من قطر عربي إلا وقد أفرد لها مكانًا في مجالس سمره، ومزجها بتاريخه الخاص، وهذا ما يفسِّر تعدُّد

---

(1)-د. نبيلة إبراهيم : من نماذج البطولة العربية في الوعي العربي (معارف إنسانية). سلسلة معرفية تصدر عن ندوة الثقافة والعلوم – دبي – الإمارات العربية المتحدة، ط1 / سبتمبر / أكتوبر 1993م، ص 149.

روايات هذه السيرة بتعدِّد الأقطار. كما أنَّ كثرة تداولها بين الأجيال، والوله بها، واستحسان مضمونها، دليلٌ دامغٌ على قيمتها العالية في النُّفوس. ولقد بلغ ارتباط النَّاس بالسِّيرة الهلاليَّة وأبطالها حدَّ العشق، بأن ميَّزوا أفعال هذه القبيلة عن سواها، وأنزلوا أبطالها منزلة لم ينزلها غيرهم.

ولم تنشأ هذه السِّيرة من فراغ، أو لغرض التسلية؛ وإنَّما عوَّض بها مبدعوها من شعراء ورواة النَّقص الشديد في الإرادة، وخفَّفوا بها وطأة الكبت النَّفسي الذي سيطر على مشاعرهم بسبب انتكاساتهم المتكرِّرة من الواقع المُوْجِع. لقد" كانت سيرة بني هلال رَدَّةَ فعل نفسيَّة عربيَّة على السلطة الأجنبية غير العربيَّة [الأتراك]، وكان الدافع إلى إنشائها دافعًا قوميًّا بالدرجة الأولى شأنها شأن بقيَّة القصص الشعبي الذي كان في معظمه يدور حول هذا المحور"[1]. لقد ارتبطت هذه السِّيرة بالرحلة الهلالية التي انطلقت من الجزيرة العربيَّة إلى صعيد مصر، ومن ثمَّ توجَّه الهلاليون إلى برقة بعد أن تحايل عليهم الخليفة الفاطمي، واستمروا في سيرهم حتى وصلوا المغرب. وكانت رحلاتهم ملأى بالصِّراع والمواقف الحربيَّة والعاطفية العنيفة. وارتكزت هذه السِّيرة الخالدة في أذهان النَّاس على شخصيَّات متعدِّدة أبرزها وأكثرها شهرة شخصيَّة (أبي زيد الهلالي)، الذي بلغ حضوره حدَّ نسبة السِّيرة برمَّتها إليه، فيقال أحيانًا (سيرة أبي زيد الهلالي). إنَّ هذه الشَّخصيَّة على الرُّغم مما أسقط على وصفها وأفعالها من أقوال جعلتها أشبه بالأسطورة فهي حقيقة واقعيَّة تاريخيَّة، وإنَّها " خليط غير بعيد

([1])-د. علي محمد برهانة : سيرة بني هلال. ظاهرة أدبية " دراسة أدبية لغوية مقارنة، منشورات : كلية الآداب والتربية بجامعة سبها – ليبيا – ط1/1994م، ص273

عن بطل ملحمي مثل عنترة من حيث اللون، والمأثورات أو الفابيولات* المصاحبة لنموِّه كطفل قدري، جاء على غير لون آبائه، ولازمه بذلك الاضطهاد"[1]. ويبدو أنَّ هذه هي السِّمة الغالبة على نشأة الأبطال الشَّعبيين، فضلاً عن أنَّ الشَّجاعة التي لا نظير لها في العصر الذي وجدت فيه، هي أهمُّ ما ميَّز سيرة هذا البطل، مع وجود مَنْ يملكون شجاعة مماثلة إلا أنَّ المنشئين والرواة ـ ربما من إعجابهم الشَّديد ـ رجَّحوا كفَّة (أبي زيد الهلالي) على أقرانه.

لقد كانت هذه الدَّرجة العالية من الشَّجاعة لهذا البطل الشَّعبي، الحاضرة سيرته ـ أبدا ـ من متن الماضي الحي في ذاكرة الحاضر، وراء استنجاد الشاعر (محمد الشِّلطامي) به في قصيدة (أبو زيد)[2]. حيث يقول:

عندما يلمع وَجْهك
في الأعالي
آه يا محبوبتي الشمس
الكبيرة
ترعب القرية أصوات
الوعيد
فأبو زيد الهلالي
عاد للميدان مثل العاصفة

---

* جمع فابيولة، وهي:

(1)-شوقي عبد الحكيم : تراث شعبي، الهيأة المصرية العامة للكتاب – القاهرة - م/2، د.ط/ د. ت، ص 407

(2)-ديوانه : منشورات ضد السلطة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – طرابلس - ط 1 / 1998 م، ص 73

عاد كالمارد يخطو في ثبات

وتجهُّم

نوَّر السُّوق سليل الشرفاء[1]

إنَّ تصوير الحاضر بعدسة الماضي، واستحضار الغائب في التَّاريخ لحاضر غائب واقعه، هما منطقة الرُّؤية بالنِّسبة لهذه البداية النَّصيِّة التَّعبيريَّة عن ذات تتضرَّع إلى مخلِّص يرفع عنها ظلمة الأسر، ونكبة القيد، وتتطلع للحريَّة الغالية المنضوية تحت نداء (الشَّمس الكبيرة)، لكنَّ آمالها تتلاشى في هشيم الواقع، ومع هذا ترفض الاستسلام، لذلك تناجي نماذجَ بطوليَّةً تراثيَّة له حضور فاعل؛ فكان البطل الشَّعبي (أبو زيد الهلالي) هو المناجى الذي أرعب صوته الطغاة الجبابرة؛ لأنَّ صوته كهدير العاصفة الذي لا يصمد أمامه شيءٌ. ولتأكيد الفعل أسقط الشَّاعر على هذا البطل لمحة أسطوريَّة بأن شبهه بالمارد الواثق الذي بدد الظلمة وبدَّلها نُورًا. وفي قصديَّة منه لم ينسَ أن يشيد بالقوم الذين ينتمي إليهم بطله. ويتابع الشَّاعر استحضار السِّمات النَّبيلة لهذه الشَّخصية المستدعاة، ودورها في إذابة سوء الواقع الذي افتقد أشياء كثيرة مما كانت في عصرها، فيقول:

يهتف الباعة: يا أصل الوفاء

يا (أبا زيد الهلالي)

عندما يشرق في هذي الأعالي

وجهك الوضاء يا أمي

الكبيرة

([1])-نفسه، ص 74

تتمطى
في كؤوس الشاي أوهام
البطولة
والرجولة

يرى الشَّاعر في البطولات مسخًا، وفي الرُّجولة وهمًا؛ هذا هو النَّاتج الذي اقتضته المعادلة النَّاشئة عن استدعاء البطل الشَّعبي (أبي زيد الهلالي) للمقارنة بين زمنين: الماضي (أبو زيد الهلالي) × الحاضر (الحكام وأشباههم) = وهم الحاضر. فالشَّاعر يئنُّ لغياب الحرية، وسطوة سجَّانيها الذين لا يتجرَّؤون على مواجهة بطل كـ (أبي زيد الهلالي)، لكن الواقع عقم عن إنجاب مثله، ولا مجال للفرح إلا في المخيِّلة التي يمكن أن تمنح شعورًا بالزَّهو ولو لحين، ثم ينطلق الشَّاعر مجدِّدًا بثَّ شكواه من سوء الحِال الذي تجاوز تأثيره كلَّ خيال فيقول:

مثلما أنت نظيف الجانبين
سيدي الصُّوفي، فلتدعُ
الإله
علَّه يسعفنا
علَّه يرحم بؤس الماشية
ربَّما جنبنا قرَّ الليالي
و(أبو زيد الهلالي)
عاد للسوق كريح عاصفة
آه ما أروع أن يخطر فينا
ظلك الوارف يا سيف

الحمى

أنت يا حامي الحمى

هناك أمرٌ ذو أهميَّة قصوى لفهم دلالة ذكر شخصية البطل في عنوان القصيدة وتكرارها داخل متنها ينبغي ألا نغفل عنه، فعنوانها (أبو زيد)، وهذا ما جعلها محور السَّرد الشِّعري في النَّص، والرابط بين مقاطعه التي تخدم غرضًا واحدًا يتمثلُ في إبراز الاغتراب الذاتي في واقع متردٍّ، فالشاعر يدرك أنَّ السيرة الهلاليَّة ذات صلة وثيقة بالشعر، حيث إنَّ "الحوار الشعري في السيرة الهلاليَّة يكاد يغطِّي على السرد القصصيِّ"[1]، لذا لجأ إليها للاستفادة منها في استقطاب عاطفة المتلقِّي، وبث انفعالاته فيه. ولقد أجبر الشاعر على هجر الزمن الذي يعيشه إلى زمن لم يعشه، لكنَّ مَن عاشوه تركوا إرثًا يمكن أن يكون بلسمًا لجراحات الحاضر، وهو ما دفعه لاستخدام أسلوب الترجِّي لخدمة التخييل الفني لرسم صورة العودة لهذا المنقذ الذي وصفه بحامي الحمى، وهو بالفعل – كما ورد في السِّيرة - كان حامي حمى قبيلة بني هلال.

2- **المثل الشَّعبي:**

المثل جنس من أجناس النَّثر الفني عرفه الأدب العربي منذ العصر الجاهلي، وحافظ على مكانته في التُّراث عبر بقيَّة العصور، وضمن فاعليته في الحاضر الأدبي – أيضًا -، فهو جزءٌ من ثقافة العربي، بل أصبح لصيقًا بلغة حياته اليومية، وذا شأن في أسلوبه. وأهم ما يميِّز المثل ويقرِّبه من المرء؛ أنَّه يصدق "في

(1)-فاروق خورشيد : أدب السيرة الشعبية، ص 157

التعبير عن الإنسان بوصفه إنسانًا"[1]. كما أنَّ المتلقِّين يتفاعلون مع المثل بنهم حسي " لأنهم يحسون صداه في نفوسهم فكأنَّ كلَّ واحدٍ منهم قاله[2]". وقد عوَّل الشُّعراء منذ قديم الزمن، وإلى عصرنا هذا على صدى (المثل) الذي يتردَّد في إحساس المتلقِّي، وهو ما جعله واحدًا من آليات التَّناص، هذا بالنسبة للمثل (الفصيح)، وأمَّا المثل (الشعبي) فله من القيمة الفنية والدّلاليَّة ما للمثل الفصيح؛ فهو – أيضًا - ذو فاعليَّة تأثيريَّة تتغلغل إلى أعماق المستمع، فتبصره بما لم يبصره، ولهذا نجد الحكماء، وأهل الرأي والمشورة يحفظون كثيرًا من الأمثال، مدلِّلين بها على أقوالهم؛ إذ تختصر لهم كثيرًا من اللَّفظ، وتضمن لهم مساحة أرحب في المعنى. ونستنتج من هذا: أنَّ المثل بمعناه الشمولي هو " ما ترضاه العامة والخاصة، في لفظه ومعناه حتى ابتذلوه فيما بينهم، وفاهوا به في السَّرَّاء والضَّرَّاء فاستَدَرُّوا به الممتنع من الدُّر، وتوصلوا به إلى المطالب القصيَّة، وتفرَّجوا به من الكرب المكربة، وهو أبلغ من الحكمة لأنَّ النَّاس لا يجتمعون على ناقصٍ أو مقصِّرٍ في الجودة أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة[3]". ومن هنا جاءت قيمته التي غدت جزءًا من ثقافة المجتمع.

والمثل الشَّعبي الليبي كغيره من أمثال الشعوب الأخرى"جاء نتيجة لتجربة محليَّة أو موقف شخصي لفرد من أفراد هذا المجتمع ضرب مثلاً بعد ذلك"[4].

([1])-الثعالبي (أبو منصور): التمثيل والمحاضرة، تحقيق : عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربية، د.ط / 1381هـ - 1961 م، ص 23

([2])-نفسه، ص 23

([3])-إسحاق بن إبراهيم الفارابي : ديوان الأدب : تحقيق : د. أحمد مختار عمر – القاهرة – م 1 / 1394هـ - 1974 م، ص 74

([4])-د. محمد سعيد القشاط : التراث الشعبي العربي الليبي، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، ط1 / 2006م، ص 137.

وبالرغم من هذه القيمة الشكليَّة والمعنويَّة للمثل؛ فإنَّ استفادة الشَّاعر الليبي منها كانت قليلة إذا ما قيست بسواه من المأثورات الشَّعبيَّة، فقد كان نادر التَّعالق مع المثل الشَّعبي.وأذكر من ذلك ما ورد في قصيدة (حبٌّ في زمن الحرب والسلام)[1] للشَّاعر (عبد اللطيف المسلاتي) حيث يقول:

يحضرني في هذا العالم
موت الإنسان بلا موت
ضياع وفناء ...
وإسقاط وسُقوط ؟!
والغابة تزحف، وتقتحم المانع
والمانع قبضُ الرِّيح
جسدٌ وخوار منهوك[2]

يمهِّد الشاعر في المقطع الأول من هذه القصيدة لتشكيل إطار صورته الكلِّيَّة التي وزَّعها على أربع وعشرين فقرة فيما يشبه المقاطع الصَّغيرة، والتي نثر فيها فكرته التي تدور حول الضياع الإنساني بين ما هو كائن، وما ينبغي أن يكون، كما نوَّه – متهكمًا - إلى إمكانية التَّغلُّب على هذا الضياع الذاتي بتجاهله؛ لأنَّ القدرة على تغيير الواقع غير ممكنة بسبب الإنهاك النفسي، وهو ما جعله يقول في المقطع التَّاسع:

من مات فقد فات
ومن عاش فقد هلك ؟!

(1)-
(2)-نفسه، ص 19، 18

والسابق، فاللاحق، فالقادم

عبر مجاهلنا آت!![1]

ولأنَّ " الأمثال كلمات مختصرة تورَد للدلالة على أمور كلية مبسوطة[2]"، فقد صدَّر الشَّاعر هذا المقطع بمثل شعبي كثير التَّداول، ووظَّفه لغرض حثِّ المخاطب على تجاهل الأمر، وهو"اللي فات مات". يعود هذا المثل في أصلة إلى الخطبة المشهورة لـ (قس بن ساعدة) حيث قوله " من عاش مات، ومن مات فات، وكلُّ ما هو آتٍ آت"[3]. وتحوَّل إلى صِنف المثل الشعبي بفعل كثرة استعمال العامة له، ونقل التَّعامل مع ألفاظه من الفصحى إلى اللَّهجة، ساهم في ذلك ديمومة الاحتياج إلى استخدامه لالتصاقه بمجريات الواقع؛ إذ إنَّه يتضمَّن دعوة صريحة لترك الأحداث التي تمرُّ بالإنسان، وبمن يحمل شكواه، طي الماضي الذي لا يعود. والشَّاعر بذلك يوجه خطابه للمتلقي الذي يتقاسم معه همَّ الواقع. ومجمل المعنى الذي تقود إليه ألفاظ هذا المقطع، والذي اختزله في قيمة المثل، تتمثل في بيان أن لا قيمة للوجود الإنساني بالمعنى الذي تقتضيه الحياة حقًّا.

ويُقدِم الشَّاعر (حسن السُّوسي) في قصيدته (اعتذار)[4] على نسج معنى شعري مستفيدًا من ألفاظ ومعنى مثل شعبي، وذلك في قوله:

فسامح على هفوات الشَّبا

بـ فإنَّ الكريم الذي قد سَمَحْ

(1)-نفسه، ص 23

(2)-القلقشندي : صبح الأعشى في صناعة الإنشا، ص 347

(3)-الجاحظ : البيان والتبيين، ج1، ص 204.

(4)-ديوانه : المواسم، ص 111

فهو – هنا- يتناص من المثل الشَّعبي (المسامح كريم) الذي نجد مطابقًا له في المثل العربي الفصيح (التَّسامح من شيم الكرام). لقد مكَّنه هذا التَّعالق من تلخيص فكرته، واختصار ألفاظه، دون أن يكون المعنى مبهمًا، بل كان – بفعل المثل – أقرب إلى تجربة المتلقِّي، وأكثر تأثيرًا فيه، ويعود ذلك لما يتميَّز به المثل من حضور في ذهنيَّته، كونه "يمتاز بغناه العميق، لأنه ينبع من خبرات الشعوب وتجاربها"[1].

وفي قصيدة أخرى يعمد (السُّوسي) إلى التقاطع مع مثل شعبي آخر يعزِّز به البناء الفني لقصيدته، بخلق أثر في نفس المتلقِّي عبر استخدامه اللُّغوي القريب، يقول في قصيدة (النَّقيضان)[2]:

وساحة الفضل لم يعرف طرائقها

من لم يكن مثل إبراهيم إنسانا

إنَّ الرِّجال بما يُولون قيمتُهُم

لسنا نقيِّم أشكالاً وألوانا

لقد استوحى الشَّاعر البيت الثَّاني من المثل الشَّعبي (النَّاس محاضر موش مناظر)، ومعناه: أنَّ قَدْرَ النَّاس وقيمتهم تكون بمدى حضورهم قولاً وفعلاً، أي: بما يملكون من حسن الخطاب، وما يتميَّزون به من حكمة، وليس بما يلبسون، أو ما تكون عليه هيأتهم، وهذا ما ذهب إليه الشَّاعر عندما أكَّد أنَّ الرِّجال بما يقدِّمون، لا بأنماط أشكالهم وألوانهم. والمعنى واحد. ولقد استقاه ليقرِّب المعنى من ذهن المتلقِّي لقربه بما في ذاكرته من موروثات.

(1)-د. يوسف حلاوي : الأسطورة في الشعر العربي، ص 159

(2)-ديوانه : المواسم، ص 63

ويمرُّ الشَّاعر (علي صدقي عبدالقادر) بالأمثال الشَّعبيَّة مرورًا فنيًّا، وذلك حينما استلَّ من بينها مثلاً يرفع به وتيرة تجربته الشِّعريَّة لتكون أكثر فاعليَّة في شعور المتلقِّي، وهو المثل القائل " يأكل صوابعه وراه "الدَّال على قيمة الفعل العالية لدرجة الحرص على عدم التفريط ولو في جزء ضئيل منه، خشية نقصان المتعة، لذلك يحرص الآكل على ابتلاع أصابعه (مجازًا) حيث بقايا الطعام العالقة في المسام، وهي القيمة ذاتها التي أرادها الشَّاعر من وراء توظيفه لهذا المثل لبيان قيمة والدته وحسن صنيعها. يقول في قصيدته (أمي وفلسطين)[1]:

يا أمي لو عدت الليلة
وتركت هنالك في قبرك
كفنك
لرأيت خميرة خبزك
في كلِّ رغيف
بالوطن العربي
يأكلها الشَّعب ولم يشبع
ويكاد أصابعه يأكل
ما أحلى خبزك يا أمي[2]

يرسم الشَّاعر – من خلال ندائه لأمِّه- صورة لبهجته بما يحققه أبناء الشَّعب الفلسطيني، ومن يساعدونه من إخوانهم العرب من انتصارات متتالية على الإسرائيليين، عبر توجيه ضربات موجعة لهم، يثأرون بها لشهداء الأمَّة ..

([1])-ديوانه : ضفائر أمي، ص 36

([2])-نفسه، والصَّفحة نفسها.

ويمنح الشَّاعر أمَّه فضل هذه الانتصارات؛ لأنَّ دعواتها المتكرِّرة كانت زاد المقاتلين في عمليتهم البطولية التي أعادت ذكرى أمجاد عظيمة مثل انتصارات (طارق بن زياد)، وقد أشار لذلك بقوله:

لو فتشت في عيون الشَّعب
لرأيت القائد (طارق) يخطب
يوقد في أعيننا ناره
ودخان بواخره يصعد[1]

لقد أقام صورته الشِّعريَّة على الوجه الإبداعي الذي يرتضيه للمتلقِّي دون أن يقع في الإسهاب الذي يقتضيه السَّرد، وهو ما تتطلَّبه قصة (فلسطين) الممتدَّة في الزَّمن عقودًا، لذا كان موفَّقًا في توظيف المثل (يأكل صوابعه وراه)؛ الموجز اللَّفظ، الكثيف الدَّلالة.

3- الحكاية الشَّعبيَّة:

خلَّفت الأمم السابقة موروثًا حكائيًّا زاخرًا تمَّ تناقله شفاهة عبر العصور، ولم يخلُ تراث أمَّة من الحكايات الشَّعبيَّة التي كانت تشكِّلُ متعةً وسمرًا، وفي الوقت نفسه نبراس تربية وتهذيب لغرس الفضائل، وتعليم الصِّغار عادات الكبار، فكثيرًا ما كانت الجّدات يحكين لأحفادهن حكايات كثيرة تجمع بين الحكمة والطرافة والترَّغيب والترهيب بأسلوب قصصي شائق.

ولكلِّ شعب حكاياته الخاصة غير أن هذا لا يمنع من تداول حكاية ما تداولاً عالميًّا، تنتقل من شعب إلى شعب، ومن حضارة إلى أخرى، كما لا يمنع من شيوع نمط معين من الأسلوب في روايتها يشكِّل قالبًا موحَّدًا يتكرر استخدامه

---

(1)-نفسه، ص 38

استخدامًا عامًا حسب الحاجة إليه، ومن ذلك الجملة السَّردية (كان يا ما كان) التي تبدأ بها الحكاية، وهو ما يؤكِّد أنَّها " عمل إنساني عام شعبي، غير فردي. عمل يشعر به الجميع ويفهمه الجميع؛ فهو إنتاج تلقائي لشعب ما"[1]. وقد استند الشَّاعر (إدريس بن الطيب) على هذا المفهوم، واستخدم هذه الجملة في بداية المقطع الثَّاني من قصيدته (التَّحليق صوب الشاطئ)[2]، حيث يقول:

كان يا ما كان يا عصفورتي،
رجُلٌ تمنَّى أن يكون فراشةً،
والشارع المفضي إلى مدن المفاجأة الجميلة، ينتهي في بلدة
بيضاء كالسحب النَّظيفة
يرتوي أطفالها شعرًا جميلاً مثل حبات الكرز ...
والأرض تنبت في المواسم سنبلاً يصفرُّ من وهج الغناء،
يتشارك الأطفال والشجر المتوَّجُ بأزدهاء الشمس في الغابات،
في الرقص البهيج بمهرجانات القصائد[3]

استهلَّ الشَّاعر قصيدته بمخاطبة عصفورته (مريم) بجملة الابتداء في الحكاية الشَّعبيَّة (كان يا ما كان)، وهي أداة جذب وتهيئة لما هو آت. و(عصفورته) هذه ما هي إلا رمز للحياة الفضلى التي ينشدها، ويحلِّق صوبها. لقد استخدم الجملة الحكائيَّة استهلالاً ليلفت انتباه المتلقِّي لما يريد أن يطرحه من الرُّؤى التي بثها على هيأة أماني، محيلاً إلى المنحى الذي ارتآه سبيلاً إلى جذب

(1)-د. غراء حسين مهنا : أدب الحكاية الشعبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – ط1 / 1997م، ص 5

(2)-ديوانه : كوَّةٌ للتنفس، ستوديو ايفي 76 فيا البيرو بيللو – روما – إيطاليا، د.ط / د. ت، ص11.

(3)-نفسه، ص 12

المتلقِّي، وشد انتباهه، وهو استخدام تقنية السَّرد في الحكاية الشَّعبيَّة، وبالتحديد في بدايتها، المتمثِّلة في الجملة الدَّالة على أهميَّة ما يكمن خلفها من حكي، التي تتطلَّب آذانًا مصغيةً، وعقولاً واعية. وعلى هذه الشاكلة يأتي بثَّ الشاعر شكواه مفصحًا عن إقراره بعدم الطمأنينة؛ لأنَّ الأمنيات تظلَّ رهن المتوقَّع فهي تقبع في المنطقة الوسطى بين الفعل واللافعل.

كذلك يتَّخذ الشَّاعر (علي الفزَّاني) جملة ابتداء الحكي (كان يا ما كان) لازمة يبدأ بها المقطعين الثَّاني والثَّالث من قصيدته (أحزان خضراء)[1]، التي يهديها للمقاتلين الفلسطينيين، التي يقول فيها:

كان يا ما كان
على الضفاف طفلة حزينة الأجفان
وقائد رأى بعينيه خيانة الخصيان
وشاعر تبعثرت بشعره الأحزان
وموطن يضيع بالمجَّان
هل أكتب القصيدة للقِيان
هل أرتدي مسوح هذه الرهبان؟
أدعو إلى السلام في موائد البهتان
جلادي الحقير
لتسقط الأوثان[2]

لقد أحوجت الفكرة العامة للقصيدة الشَّاعر إلى ضرورة البحث عن وسيلة تسهم في شدِّ انتباه المتلقِّي، وتمنحه – في الوقت نفسه – إمكانيَّة فنيِّة تكثِّف

(1)-الأعمال الكاملة، ص 231
(2)-نفسه، ص 232

سخريته ممن سبَّبوا في تشكيل الواقع على الوضعية المؤلمة له بوصفه إنسانًا أولاً، وشاعرًا ثانيًا. إنَّ الواقع الذي عناه، وكان سبب سوء تجربته الشُّعورية هو واقع (فلسطين) التي رمز لها بـ"طفلة حزينة الأجفان"، وواقع قائدها الذي وجد نفسه وحيدًا في مواجهة بطش المغتصب بعد أن تعرَّض للخذلان. ويستفهم الشَّاعر متعجِّبًا وساخرًا عن الكيفيَّة المتَّخذة في مجابهة الحالة القائمة، والمحاولات المتكرِّرة للتفاوض مع القاتل، لكنه يضع إجابة جازمة لاستفهامه: "لتسقط الأوثان"، فهي تفيد الرَّفض لمحاولات الانصياع للعدو، وضرورة المقاومة.

ويستغلُّ الشَّاعر (علي صدقي عبد القادر) أيضًا جملة البداية في الحكاية الشَّعبيَّة (كان يا ما كان) جاعلاً منها مدخلاً سرديًّا ناجعًا في استخدام موفق لواحدة من تقنيات النَّثر في البناء الفني لنصِّه الشِّعري (الآلهة المثقوبة)[1]، الذي يقول فيه:

كان يا ما كان، رقاص، فمات
سقط الرَّاقص، لا تقبله اليوم الحياة
عبثًا تكرار دور الرَّقص، فالثورة قامت
عبثًا زحفٌ على البطن، وتقديم البخور
ترفض الثَّورة مخصيًّا ورقَّاصًا يدور[2]

يسرد الشَّاعر هنا - باستخدام الجملة الحكائيَّة – حكاية عهدٍ مضى، ويبرز سخطه عليه عبر تعيين إحدى شخصيَّاته دالاًّ على ما فيه، وهي شخصيَّة

([1])-الأعمال الشعرية الكاملة، المجموعة الأولى، ص 491

([2])-نفسه، ص 494

(الرقَّاص) الذي يتخذه رمزًا تتوافق صفته مع صفات المنافقين والدَّجالين في العهد المشار إليه.كما يجعل الجملة الحكائية (كان يا ما كان) دالاًّ على التَّغير في حاضره، مستفيدًا من الزَّمن الماضي الذي ينتمي إليه الفعل (كان)، وهو ما ينتج الإيحاء بعهدٍ جديدٍ مغاير من أن يختفي فيه هؤلاء الدَّجالون الذين " يزحفون على بطونهم، ويقدِّمون البخور". لقد مثَّلت هذه الجملة مفتاح النَّص، ومرتكز فكرته، حيث أغنى استخدامها عن الإطالة السَّرديَّة التي كان من شأنها أنْ تبعث الملل لنفس المتلقِّي، وتبعد النَّصَّ عن نمطه.

وله – أيضًا – توظيف آخر الجملة (كان يا ما كان) في قصيدته (تافهة)[1]، إحدى قصائد ديوانه (ضفائر أمي).

كما يوظِّف في قصيدة أخرى حكاية شعبيَّة يصوغ عبر سردها نصًّا شعريًّا جميلاً ومعبِّرًا؛ إنَّها قصيدة (الضوء في أصابع البلح)[2]:

النَّخلة المخلوعة الأزرار
بجبهة النهار
تقول للمرجانة الحمراء في البحار
يا طفلة عذراء
ألا يشوقك الضياء
والهواء والسَّعف
في قلب نخلة يحضنها الأفق
أما سئمت من ظلام البحر
والصَّقيع

([1])-ديوانه : ضفائر أمي، دار مكتبة الحياة ـ بيروت ـ لبنان، د.ط/1979م، ص74.
([2])-مجلة الروَّاد، السنة الثَّانية، العدد العاشر – أكتوبر – 1966م ص 22

ووحشة سوداء في المحيط
الماء ها هنا يضاء في أصابع البلح
في جرار الواردات
إلى حبيبة البحار
وارقصي على السَّعف
وشاركي الطِّيور لعبة الحياة[1]

من الثَّابت في ذاكرة المرء أنَّ النَّخلة رمزٌ للعطاء والسُّمو، كما أنَّها رمزٌ من رموز الحريَّة، لذلك كثيرًا ما يوظِّفها الشُّعراء لخدمة هذا الغرض، وهو ما أراده الشَّاعر (علي صدقي عبد القادر) من استحضارها مطلعًا لقصيدته، وخلق حوار بينها وبين (المرجانة الحمراء) التي رمز بها لبلاده (ليبيا) الغارقة في ظلام العسف والطغيان الذي يمارسه عليها المغتصب لحريَّة شعبها. ولقد سخَّر لذلك الحكاية القديمة عن عرس البحر الذي يذهب إليه النَّاس كلَّ صيف لسماع حكاية الأمواج للشاطئ، فكان استغلالاً موفَّقًا أظهر القدرة الفنِّية للشَّاعر على تحويل النَّص النَّثري إلى آخر شعري، واضعًا بين أيدينا تجربته الشُّعوريَّة، ومدركًا أنَّ شعوره يتراسل مع شعور المتلقِّي بواسطة التَّجربة الشِّعريَّة، كونها " الصورة الكاملة النفسية أو الكونيَّة التي يصوِّرها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعوره وإحساسه"[2]، وهذا ما يعطي الشِّعر امتيازًا في التَّأثير، فيجعل المتلقِّي يرقب إمكانية توافق التَّجربة الشِّعريَّة التي يرسلها الشَّاعر مع تجربته الشُّعوريَّة.

(1)-نفسه، ص 23/22

(2)-د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث، دار العودة – بيروت – ط3 / 1987م، ص 383

4- **الأغنية الشَّعبيَّة:**

هي تعبير شعبي مختصر يعبِّر المرء من خلاله عمَّا تكنه أحاسيسه، وما تبغي البوح به مشاعره، في عبارة موزونة منمقة تعتمد على الموسيقا، ولا تخلو من المعنى الدَّقيق المكثَّف، والصورة البليغة التي يدركها المتلقِّي ببصيرته، ومنها ما هو تعبير عن الفرح، وما هو تعبير عن الحزن، كما أنَّها تتضمن الحِكم والمواعظ، وقد تُطعَّم بغاية يُحسن المنشئ إخفاءها بين طيات المعاني، فلا يتوصَّل إلى حلِّ طلاسمها إلا العارفون بها، أو الموجهة إليهم أصلاً. ومن هذا المنطلق يمكن القول بأنَّها " أداة للتعبير عن العواطف والانفعالات الجماعية داخل المجتمع ودليلاً على المشاركة الوجدانية بين الأفراد"[1].

وهذا الشَّاعر (عبد الحميد بطاو) الذي يناصب الواقع العداء يجد في الأغنية الشَّعبيَّة ضالته المنشودة، التي ترتبط بشعره ارتباطًا تقنيًا " في كونها تؤدى عن طريق الكلمة واللحن [الموسيقا] معا"[2]، اللذين يشكلان مع الصُّور والمعاني أهم أدوات الشِّعر الفصيح، لذا لم يتوانَ عن إدراجها في السِّياق النَّصِّي ليعمِّق بها صورته الشِّعريَّة، إدراكًا منه بأنَّ المُضَمَّن يحمل من المعاني المؤثرة ما يستنهض أحاسيس المتلقِّي، ويُعْمِلُ فكره. يقول في قصيدة (تقاسيم)[3]:

...

والكادحون ....!!!

فوق الشواطئ يسكرون ويسعلون

([1])-د. عبد الله مختار السباعي : تراث الغناء التقليدي والشعبي وسيلة للتعليم الموسيقي في ليبيا، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام – طرابلس - ط1 / 2007م، ص 25

([2])-د. نبيلة إبراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي، ص 237

([3])-ديوانه : عندما صمت المغني، ص 93

ويرددون مع المغني نغمة الصَّبر الذَّليلة
" يا عين كوني صابرة وعزَّامة
الصَّبر حكمة والفرج قدَّامه[1]"

لم يكتفِ الشَّاعر بالصُّورة الشِّعريَّة التي يحملها هذا المقطع الشِّعري من الأغنية الشَّعبيَّة؛ إنَّما وظَّف معناها لتوجيه نقده لمجتمعه من خلالها، فالدَّعوة التي وجهها المنادي للكائن الإنساني من خلال إحدى حواسه (العين) وهي كناية عن النَّفس البشرية؛ ما هي إلا إيعاز بالتواكل، والإحجام عن الإقدام، وهذا ما لا يرضاه الشاعر لمجتمعه الذي رآه راكنًا للأيام ينتظر ما ستحمله، وهو بهذا يتضاد مع المعنى الأصلي للأغنية التي تحض المرء على الصمود في وجه الأحداث التي تواجهه، وألاَّ يضعف أمامها، ويستسلم لأي ضيق يحوك خيوطه حول وجوده الحرِّ الكريم؛ لأنَّ الصَّبر مفتاح الفرج، وهو ما يؤكده في قوله التَّالي:

الفجر والأفق المخضَّب باللهيب
وعيونك البرَّاقة الأحداق بالأمل القريب
وصراخك المملوء
بالإصرار والعزم القوي
بالله يا ولدي الفتي
اصمد وإن داستك الخيول البربرية
واصرخ بكل قواك في ليل السجون
فالكادحون فوق الجبال سينهضون ويهتفون
يا أيتها الشمس المخبأة الكسولة
إنَّا سنصنع فجرك المأمول بالدم والبطولة

([1])-نفسه، ص 94

وستشرقين على الشواطئ والهضاب

وسينجلي هذا الضباب

سينجلي هذا الضباب[1]

إنَّ ما نستشفه من هذه الأسطر الشِّعريَّة الصادرة عن تجربة شعوريَّة ملتهبة، لهو دعوة صريحة للتَّمرد على الواقع العربي المؤلم المتخم بالعذابات، والمثخن بالجراحات، تقابلها دعوة لمضاعفة الصَّبر، وتحمُّل الألم؛ إنَّهما دعوتان صرخ بهما ضمير الشَّاعر، مجسِّدًا منهما وسيلة لغاية مضمونة إذا ما توفرت الإرادة. وهذا ما بناه تأسيسًا على مضمون الأغنية الشَّعبيَّة، فهو يخاطب بهذا التَّضمين المجتمع العربي، ومسلكه الذَّاتي السَّلبي، وينتقد أسلوبه في العيش بأنَّه الأسلوب الذي لا يمكن أن يبني كيانًا، فمهما بلغ كدح الكادحين لن يعلو لهم شأن، ما لم يحوِّلوا المثالية إلى واقع، والأماني إلى حقائق. وإنَّ الصَّبر على الشدائد، وقوة التَّحمل، وكبح تسلل الإحباط والانصياع إلى النُّفوس أشياء مطلوبة، ولزامًا أنْ تعزَّز بالإرادة، إنَّها هي التي توصلهم إلى الحرية التي رمز لها بـ (الشمس)، ودحر الظلم الذي رمز له بـ(الضباب).

ويستفيد الشَّاعر (إدريس بن الطيب) هو الآخر من الأغنية الشَّعبيَّة في تجسيد أحد مواقفه، والبرهنة على رؤيته للكيفية التي ينبغي أن يكون عليها الشِّعر، وذلك ضمن قصيدته (طائر من حجر)[2]، التي يقول فيها:

هذي القصيدة تخشى الوقوف على قدميها أمام اللهيب

وترفض حتى يديَّ لتدرِّجها في الطريق الطويل

لا زحف في الشعر

([1])-نفسه، ص 95/94

([2])-ديوانه : العناق على مرمى الدَّم، الدار العربية للكتاب، د.ط/1991م، ص 67

مشيٌ وئيد على النَّصلِ
نزفٌ تُدرِّجُهُ الأغنيات
تُصلِّبُ أقدامه باتِّجاه الأمان
(ديدش حب الرمان
ديدش) يحيا الإنسان*[1]
خذيني إلى الساكنين على بعد قنبلة من صُراخ الجحيم ...
خذيني إلى شهقة من نسيم ...[2]

في هذا المقطع يدرك الشَّاعر أنَّ للشعر أثرًا في النفوس، مستمدًّا من أثر الكلمة ذاتها، فالكلمة مع مجاوراتها تخلق المعاني، وهي ما يوقفها الشعراء في طريق المتلقِّين الذين عليهم أن يتفاعلوا معها. وترمي مغازيهم من ذلك إلى تأجيج الهمم، وإلهاب المشاعر، فهو في هذه القصيدة يسير في هذا النَّهج، حيث يرى أنَّ الشِّعر يبغي الثَّبات، لذلك يجب أن يُعامل من قبل منشئيه بحكمة ليتمكن من النُّضج السَّليم المفيد لبنيته، تمامًا كمعاملة الطفل الذي يشرع في محاولة المشيِ، وقد اختصر وصفه لهذه المعاملة، والإسهاب في شرحها بأغنية شعبيَّة يردِّدها الأهل لتشجيع أطفالهم على المشي بأسلوب لين عذب (ديدش) بعد أن أضاف إليها ما يبرز وجهة رؤيته النَّقديَّة لواقعه: (يحيا الإنسان) حيث قال:

* أصل الأهزوجة : ديدش حب الرمان ديدش خبزه ودهان
ديدش بدل خطواته ديدش يا سعد أخواته
.....

([1])-ينظر : سالم سالم شلابي : تذكرة إلى عالم الطفولة " كتابات جديدة " الدَّار الجماهيريَّة – طرابلس – العدد 3 / 1982م، ص 22
([2])-العناق على مرمى الدَّم، ص 68

(ديدش حب الرمان   ديدش) يحيا الإنسان

ولم يقف الشَّاعر عند معنى الأغنيَّة فحسب؛ وإنَّما باشر التَّعاطي مع مدلولات الألفاظ، فما حياة الإنسان إلا حياة الشِّعر، الذي إذا أفرِغ من مضمونه، وأسيء أداؤه فَقَدَ هُداه ومن ثمَّ فَقَدَ وجوده، لذا ينبغي للمتعاملين معه مراعاة حسن التَّهذيب؛ لأنَّه كالطِّفل الوديع يحتاج إلى رعاية خاصة حتى يشتدَّ عوده، وتقوى همته فيكون نشيدًا وقنبلة.

ويسير الشَّاعر (خالد زغبيَّة) على الخطاب نفسه الذي سار عليه الشَّاعران السَّابقان، في الاتكاء على القيمة الفنيِّة والدَّلاليَّة للأغنية الشَّعبيَّة التي تمثل عنصر توحُّد مجتمعي، ومادة تراثيَّة يمكن أن تمدَّ الحاضر بما فيها من زخم تصويري. ففي قصيدته (أغنية الميلاد)[1] نقرأ قوله:

...

وترقص الأضواء في الفضاء
حمراء .. أو خضراء .. أو صفراء
توشح المساء
وتركض الأطفال في الدروب
وباليمين مشعل خضيب
وفي الأفواه لحن عندليب
ردده الصغار،
(هذا قنديل، وقنديل)*

([1])-ديوانه : أغنية الميلاد، ص 81

* أصل الأغنية :   هذا قنديل وقنديل فاطمة جـابت خليل

....

هذا قنديلك يا حوه من المغرب يشعل لي توه. ينظر : سالم سالم شلابي : تذكرة إلى عالم الطفولة، ص 93

يشعل في ظلمات الليل[1]

لو عدنا إلى الأسطر السَّابقة لأدركنا أهميَّة الزَّمن بالنسبة لمضمون القصيدة؛ فهو يمتد في مساء ليلة عيد المولد النَّبوي المبهجة، مع أنَّ المستقبل محفوف بالكدر. يقول الشاعر:

ويقبل المساء

...

وترقص الأضواء في أنحاء

دروبنا المعتمة الأجواء

فالرابط بين الزمان (المساء)، والمكان (الدروب) قوي وفاعل بحكم تضاد الحال، لكنَّ توظيف الأغنية الشَّعبيَّة المكتنزة بالفرح يفسح المجال أمام الأمل النابع من صورة الواقع في تلك الليلة (ليلة عيد المولد النبوي)، وما يضفيه ترديد الصغار لها من إمكانيَّة جعل الواقع بريئًا كما هم كذلك:

ويعلو صوت طفلة على صدى الجميع

تعدو وباليمين مشعل خضيب

تركض، عن فرحتها، تعلن في

حبور:

" هذا قنديل الرسول

فاطمة جابت منصور ..

وينبري لها طفل من الصغار

تفتَّقت في قلبه زهيرة الفخار

يردد الأصداء

([1])-نفسه، ص 82، 83

"**هذا قنديلك يا حوا ..**

نوارك فتق من توا"(1)

من الواضح أنَّ هذه الأغنية الشَّعبيَّة التي أخذت حيِّزًا كبيرًا من شكل القصيدة ومضمونها تعكس توق نفس الشَّاعر للفرح الذي ترَّصده في حركات الأطفال (تعدو – تركض – تعلن – ينبري – تفتَّقت)، وكلُّها أفعال مضارعة يبرر إصراره على تكرر تطلعه لاستمرارية الصورة، وإنَّ مفردات (القنديل، والرسول، والميلاد، والتَّفتق، والزهيرة، والفخار، والتَّنوير) ذوات مدلولات رمزيَّة على أشياء، مفقودة واقعًا، موجودة تراثًا، وقد ضمَّنها الشَّاعر دعواته اللامباشرة لضرورة دوامها – سيما – أنَّها ارتبطت بحدث أنار الظلمات، ورسم الغد المشرق للإنسانيَّة، وهو مولد سيِّد الكائنات عليه الصَّلاة والسَّلام.

ويلفت انتباهنا أن ديوان الشَّاعر (خالد زغبيَّة) يحمل اسم هذه القصيدة (أغنية الميلاد)، ومن المعروف أن اختيار اسم نصٍّ بعينه ممثلاً وعنوانًا لبقية النُّصوص يعود إلى أمرين. أولهما: ارتباط الشَّاعر النَّفسي بهذا النَّص، وثانيهما: تقاطع هذا النَّص من حيث الفكرة والغرض مع ما سواه لوجود خيوط متعدِّدة تربطه بها، أو العكس. وبنظرة إحصائيَّة لأغلب عناوين النُّصوص الأخرى في هذا الدِّيوان، نستشف مواطن الالتقاء، فهي الآتي (وداع – الآمال الكاذبة – أصداء – رسالة عتاب – رجعة القلب الكسير- صراع مع الكون – أحزان الحب – إلى الشاعر الكبير أحمد رفيق المهدوي - أزادكو - معيتيقة – أغنية الميلاد - ذكريات هاجعة – أغنية إلى سيزيف – أوراق الخريف – من أجل

---

(1)-نفسه، ص83، 84

الشعوب – الأوغاد). إنَّ أغلب هذه العناوين موشحة بالوجع، وحتى التي تحمل عنوانًا دالاًّ على الأمل والفرح، نجد مسحة الحزن قد سيطرت على مضمونها.

أمَّا ذاكرة الشَّاعر (على صدقي عبد القادر) فتسعف فكره، وهي التي نسجت مخزونها من عشق بلاده مذ كان طفلاً، وتنعشه بمنحه شعورًا متجدِّدًا بالانتماء لها، والثِّقة فيها، حيث يشكِّل التواصل الزَّمني المُحكم بربط أيام انقضت، بأخرى لحقت بها، وبتالية حاضرة، وهو ما يشكِّل بؤرة الارتياح النَّفسي للعلاقة القويَّة التي تربطه بوطنه، فنجده يعبِّرُ عن هذه العلاقة بتذكر أغنية شعبية كان يرددها. يقول في قصيدته (حناء وشموع)[1]:

...

في وجهك أذكر أغنية، وأنا طفل:

(يا قمر علالي، علالي)

أتحسس ألعابي بأصابع كفي الخمسة

وأخط على جدران بلادي:

ما أجمل أن يحيى إنسان

أحلام السكر في فنجان

إنَّ استخدام الشَّاعر للزَّمن الحاضر عبر الوسيط الدَّال: الفعل المضارع (أذكر) يشير إلى ارتباط زمني بين الحاضر، والماضي الذي قاد إليه معنى اللَّفظ، والتَّحديد العمري (وأنا طفل). لقدَّ كثَّف استحضار الأغنية ومدلولها على الفرح ماضيًا وحاضرًا فنيَّة الصُّورة الشِّعريَّة، التي وضعتنا على طبيعة الحالة التي

([1])-أعماله الشِّعرية الكاملة، المنشأة العامة للنشر والتَّوزيع والإعلان – طرابس – ليبيا، م1 / ط1/ 1985م، ص 469

يعيشها الشَّاعر، والتي لم يُبالِ فيها بما يصنعه الحالمون بالخلود المزيَّف؛ لأنه على يقين بأن البقاء سيكون له دونهم، وهو ما يجعله يرفض تسرُّبَ الحزن إلى قلبه.

5- قصيدة البيت الواحد الشَّعبيَّة أو(غنَّاوة العلم):

هي لون شعبي يقع ضمن منظومة الفن الإنساني، ويتفرَّع من جنس الأدب الشَّعبي، الذي هو خاصة كلِّ شعب، إنَّها " نمط من أنماط المأثورات الشَّعبيَّة، ينتشر في المنطقة الممتدة ما بين الهيشة * غربًا ومرسى مطروح ** شرقا، وتتكوَّن من بيت شعري دارج واحد، موجز أشد ما يكون الإيجاز، ومختصر أكثر ما يكون الاختصار، فصاحبه يعطيك في هذا البيت ما يمكن أن تفصله في صفحات"[1]. ويتميَّز أهل شرق ليبيا، وغرب مصر– خاصة – بإبداعهم هذا اللون، وأدائه، وفهمه، ويستخدمونه وسيلة لتراسل المشاعر، حيثُ إنَّه يُعدُّ أقصر الرسائل المُعبِّرة عن العشق والشوق، والغربة، والحنين، ولوعة الفراق؛ إذ لا تتعدَّى ألفاظ (غنَّاوة العلم) بأي حال تسع كلمات. وبما أنَّ الشاعر ابن بيئته فقد وجد بعض شعراء الفصحى في الشَّرق اللِّيبي في هذا اللَّون ما يغني صورهم الشِّعريَّة؛ لأنَّ (غنَّاوة العلم) التي تقابل قصيدة البيت الواحد في الشِّعر الفصيح، زاخرة بالمعاني، مشبعة بالصُّور على الرُّغم من قلة ألفاظها.

ولقد مرَّ بنا في الفصول السَّابقة أنَّ الشَّاعر يسعي إلى دعم إبداعه بما يقتبس من القرآن الحكيم، أو الحديث الشَّريف، ويهتمُّ اهتماما جوهريًّا بزيادة

---

* قرية تقع في وسط ليبيا، تحديداً غرب مدينة سرت بحوالى مائة كيلو متر

** أول محافظة مصرية في الغرب المصري، تبعد عن الحدود الليبية مسافة مائتين وأربعين كيلو متر

(1)-د. عبد السلام محمد شلوف " غناوة علم .. دراسة ونصوص " بحث ضمن محاضرات في التراث، مجلس تنمية الإبداع الثقافي – الجماهيرية – ط1 / 2004م، ص 137

تواصله مع المتلقِّي بما يضمَّنه من الشعر الفصيح الذي أبدعه سواه من الشعراء، أو من النَّثر الفني بأنواعه المتعدِّدة. لكنه - وهو الباحث عن كلِّ آلية قديمة، أو حديثة تقوده إلى التَّطور في الأسلوب، وتمنحه مزية التأثير في المتلقِّي – قفز فوق هذه الأجناس جميعها إلى الشعر والنَّثر الشعبيين، ومن خلالهما تعامل مع جنس (غناوة العلم) التي تُعدُّ قصيدة شعريَّة غير أنَّها من بيت واحد.

ولمَّا كان لهذا اللَّون الشَّعبي (غناوة العلم) تأثير في المتلقِّي سعى شعراء الفصحى إلى التقاط ما فيها من الألفاظ والمعاني التي تخدم أغراضهم، وهذا الشَّاعر (رجب الماجري) واحدٌ ممن قادهم التَّعالق النَّصي صوب الأدب الشَّعبي، و(غنَّاوة العلم) تحديدًا، لذلك استهدفها متفاعلاً معها، بتضمين ألفاظها ومعانيها نصَّه الشعري، بعدما هدته قريحته إلى ما فيها من دلالات تقوِّي صورته الشِّعريَّة، فانكبَّ عليها يمتص ما فيها، ثمَّ يمثله في نصِّه، في تعالق نصِّي طرفاه الشِّعر الفصيح، والشِّعر الشَّعبي. يقول رجب الماجري:

...

حافية تمشي
لا تقبل أن يخدش هذي الأرض حذاء
أو يجرح كبر النَّاس هراء
محظية لم تترك بيتًا إلا زارته
أو شخصًا نزقًا إلا نهرته
وإذا غضبت من بعض النَّاس
لظلم النَّاس
غنَّت:

" لا غيظ على الأيام فكم

رفعت ذَنَبًا .. .. وضعت رأسًا"[1]

أراد الشَّاعر أن يوصل فكرته، وأن يدبِّج بعمق معنى (غنَّاوة العلم) صورته الشِّعريَّة، وأن يقلص المسافة بينه وبين المتلقِّي ليقترب منه قربًا يعينه على طرح رؤاه، فعمد إلى تراثه الشَّعبي، والتقط منه ما يفيد في الطَّرح؛ لأنَّه يعرف – بجلاء - نمط ثقافته، فاختار (غنَّاوة العلم)، أو (قصيدة البيت الواحد الشَّعبيَّة) التي تقول: (ليام ما عليهن غيظ؛ يبنن عويل ويواطن علم)، والتي تتوافق مع لغته الشِّعريَّة كونها " قريبة الصلة بالعربيَّة الفصحى، تتناول أغراضها وذائقتها، وبينهما لحمة وتشابه وتأثر وتأثير[2]"، كما تتوافق مع فكرته المؤسَّسة على نقد الواقع، الذي أمسى مقلوب الكمِّ والكيف يرفع شأن الوضيع، ويقلل من شأن الرفيع. ولو لم نكن نعلم بأنَّها من جنس أدبي آخر (شعبي) لما تمكَّنت مداركنا من استشعار فارق في الانتماء بين الصِّنفين، وهذا ما يحسب للشاعر الذي أجاد سبك التَّعالق حتى أظهرهما صنفًا واحدًا يؤدِّي مدلولاً واحدًا يتمثل في المنظور التشاؤمي للواقع الذي لم تَعُدْ أحداثُه اللامقبولة تشكِّلُ مفاجأة، كونه دَرجَ على الأفعال الدُّونيَّة المغايرة لمنطق الكون، وفطرة الوجود.

([1])-ديوانه : في البدء كانت كلمه، ص286

([2])-د. عبد السلام محمد شلوف " غناوة علم .. دراسة ونصوص " ص 152

الخاتمة

الشِّعر تعبير خالص عن التَّجارب الشِّعوريَّة سواء أكانت خاصة، أي ما يتعلق بتجربة الشَّاعر نفسه، أم عامة، أي تجارب الآخرين ممن يشاركونه البيئة ذاتها، أو الانتماء ذاته، أو الكيان الإنساني نفسه. فالشَّاعر كائن يتسم بالقدرة على سبك التَّجارب الشُّعوريَّة ليشكِّل منها تجارب شعريَّة يعكسها عبر المكونات الفنيَّة التي يمكن للآخر أن يَعبرَ لنصِّه من خلالها كالألفاظ والمعاني، التي تنبثق الصُّور الشِّعريَّة من تآلفها. ولتمام ذلك يسعى الشَّاعر لربط شعره بكلِّ ما من شأنه تدعيم الفكرة التي ينبني عليها النَّص الشِّعري، على أن يراعي الجدوى الفنيَّة للمادة المستعان بها، والتي لابد لها أن تُظهر أثرها في التَّكوين الإبداعي؟

والتُّراث الإنساني من المواد المهمة ذات الجدوى المثمرة في تأسيس الكيان الفني للقصيدة المعاصرة، بسبب الواقع الرَّاهن الحامل لمؤثرات نفسية سلبية تصب حمولتها في أعماق من يعيشونه، ومنهم الشَّاعر الذي يسعى لاستغلال العامل المشترك بينه وبين المتلقِّي في النَّظرة إلى هذا الواقع، والحنين إلى الماضي، واشتهاء عودته. وبما أنَّ العودة المادية غير ممكنة؛ فإن العودة المعنوية مطلوبة، وهذا ما فعله الشَّاعر عبر استدعاء الموروث، وتوظيف إمكاناته (شخصيَّات، وأحداث، وأقوال) للتَّأثير الأقصى والأسمى في نفس المتلقِّي، دون أن ينسى الأثر

العقدي على هذه النَّفسية، وهو ما يفسر التَّناصات الكثيرة في الشِّعر، أي بروز ظاهرة الاقتباس، إلى جانب التَّضمين.

وللموروث قيمة فاعلة في الحياة الإنسانيَّة، لما يتميز به من غنىً تاريخي وفكري يؤثر فيما يليه، حتى إنَّه بات يستقي جلَّ مادته من مضمونه؛ فأصبح موحياً رئيسًا للإبداع عامة، والإبداع الأدبي خاصة. وتستمد فروع الحضارات ديمومتها، وأسس بقائها من التَّواصل مع جذوره، وتستلهم ذاكرة المبدع وملكته نتاجها وعطاءها مما تصوغه من تأثير التُّراث فيها، أو من جبر الواقع لها على الاستعانة بالتراث لما فيه من عوض وعون على أسباب شكواها، وما يشكله من دعم وإغراء فعَّالين في التأثير على المتلقِّي، وهذه هي غاية الأدب.

وما ينطبق على الشِّعر العربي المعاصر في هذا الشَّأن، ينسحب على الشِّعر الليبي المعاصر أيضًا؛ إذ تمُكِّن القراءة التَّحليلية الواعية للنَّص الشِّعري الليبي، من الوقوف على ما فيه من علاقة بالتَّاريخ عبر التَّعالق مع التُّراث بكلِّ ما فيه من مخزون متعدد الجوانب، لغاية تكثيف الدِّلالة، وتعميق المعنى، وهذا ما جعل الشَّاعر يتكئ عليه في رسم صوره، وبذلك تشكَّلت علاقة تأثيرية بين النَّص الشِّعري الليبي والتُّراث، فلم يغب المؤثر الديني (القرآن الكريم، والسُّنَّة النَّبويَّة) عن إبداع الشُّعراء ليدخل ضمن بناء كثير من قصائدهم، وكذلك المؤثر التَّاريخي بشخصياته وأحداثه، ولا المؤثر الأدبي بما فيه من حيويَّة إبداعيَّة، وشخصيات مبدعة، ولا الشَّعبي بأساطيره، وسِيرِه، وأمثالِه، وحكاياتِه، وأغنياتِه. كلُّها كانت معينًا ثرًّا شكَّل رافدًا لافت التَّأثير في تجربة الشَّاعر الليبي، كما حدَّد رؤية التَّناصيَّة بين الماضي والحاضر؛ الماضي الحاضن للتراث، والحاضر الباعث له بأفكار شعرائه، وأسَّس في الوقت عينه آلياته الفنِّية التي تجسَّدت

بفعلها الصُّورة الشِّعريَّة، والتي كانت ميدان التَّطبيق لحركيَّة الموروث في النَّص الشِّعري المعاصر في ليبيا.

وانتهى البحث والتَّقصِّي وتتبُّع الحركة الشِّعريَّة في ليبيا في الفترة الزَّمنية محلِّ الدَّراسة، وما يتعلَّق بها مما سبقها؛ إلى الوصول إلى النتائج الآتية:

1- يشكِّل الموروث في الشِّعر الليبي ظاهرةً بارزةً، بخاصة بعض أنماطه، كالأساطير، والشَّخصيَّات التاريخيَّة .

2- شيوع الحسِّ الدِّيني - خاصة القرآني- بجلاء في الخطاب الشِّعري الليبي .

3- اعتماد بعض الشُّعراء على التَّعالق النَّصي كأسلوب لتكثيف دلالات المعاني، وهو ما كان ذا أثر في تقوية العلاقة بين المتلقِّي، والنَّص الأصلي عبر العلاقة المزدوجة بالنَّص الآخر.

4- تفاوت درجات تأثير الموروث في الشُّعراء، بين مكثرٍ من الاتكاء عليه، ومقلٍّ في توظيفه، وبذلك تفاوتت درجات الحكم على إبداعاتهم .

5- يعدُّ الشَّاعر (علي الفزَّاني) من أكثر الشُّعراء الليبيين استدعاءً للموروث ـ لاسيما ـ الأساطير، وهو ما يجعله - بحق- صاحب استحقاق للقب (شاعر الأسطورة) في ليبيا.

6-

7- لم يشأ الشَّاعر الليبي في كثير من المواطن أن يحتفظ بالمعنى في أعماقه؛ إنما طرحه للمتلقي في يسرٍ، وهذا ما يحسب لصالحه، ويمُكن في الحين نفسه أن يحسب ضدَّه.

8- يُسجَّل على بعض شعراء المرحلة اضطرابًا في الأوزان، ضعفًا في المعجم اللُّغوي، لندرة التَّراكيب اللَّفظية المبتكرة، وكثرة الألفاظ والتَّراكيب المستهلكة في نصوصهم الشِّعريَّة، الأمر الذي يحيلها إلى مجرَّد حشو وتكلُّف.

9- شكَّل توظيف التُّراث دالاًّ على تأثر الشُّعراء به، مما انعكس في أدائهم الشِّعري الذي تناوب بين التَّعبير به تارة، والتَّعبير عنه تارة أخرى، كما شكَّل اعترافًا ضمنيًّا من قبلهم بعقم الواقع، والحاجة إلى الماضي.

10- تنويعُ الشُّعراء للأنماط التُّراثية المستدعاة يؤكد تقلبهم في حقب الماضي بحثًا عمَّا يشفي تجاربهم الشُّعوريَّة، وفي ذلك دالٌّ على القلق الذي يكتنف منطقتي الشُّعور واللاشعور لديهم؛ إذ لم تكفهم شخصية، أو حادثة، أو قول واحد للتَّعبير عمَّا يحسُّونه من عنت الواقع.

11- لجوء الشُّعراء للأساطير، وتكثيف توظيفها يكشف إصرارهم على العودة بالمتلقِّي (المرسل إليه)، إلى بدايات التَّكوين الفكري، لانتشاله ـ وفق رؤية شعريَّة ـ من حالة الشَّتات الشُّعوري، والانطلاق به من هذا المنطلق، كي ينظم حياته من جديد، بعد أن يطأ أرض الإخصاب والنَّماء والمحاولة، وهي سمات تتميز بها أغلب الأساطير التي استدعاها الشُّعراء، دون أن يكون لهم غرض المساس بالمعتقد.

12- لا يمكن اعتبار توظيف غناوة العلم (قصيدة البيت الواحد) ظاهرة عامة؛ إذ اقتصر استخدامها عند قلَّة من شعراء المرحلة، وفي نطاق مكاني محدَّد.

13- إن التواصل بين الأجيال - باستثناء مرحلة البدايات - مفقود ولا رابط بينها، إذ يفتقد الشُّعراء صلة الرَّحم الشِّعريَّة، ولعلَّ التقسيمات الجيلية

المحصورة في حقب قصيرة (الستينيون، السبعينيون، الثمانيون، التسعينيون) خير شاهد على انعدام التأثر، ووجود استقلال شبه تام للخلف عن السَّلف.

14- الغياب الملحوظ للإبداع الشِّعري النِّسوي في ليبيا، في حين حضوره بفاعليَّة في قصيدة النثر، يثير تساؤلاتٍ حول القدرات الفنِّيَّة عند المرأة الليبيَّة، وقَدْرِ ثقافتها التي تؤهِّلها لتوظيف الموروث في نصوصها، فحتى اللائي كتبن القصيدة العمودية، وقصيدة التَّفعيلة لم أعثر لهن على أي استدعاء لأي نوع من المؤثرات التراثيَّة موضوع البحث .

15- فقر المكتبات العامة، وحتى الخاصة – إلا ما ندر- من دواوين الشُّعراء، وخاصة القديمة مما يفرض أعباء كبيرة على الباحثين، كان بالإمكان تجاوزها.

16- أثبتت هذه الدراسة أنَّ في المشهد الإبداعي الشِّعري في ليبيا شعراء ذوو عطاء فنِّي متميِّز، لا يقلُّ في تميزه عما عليه نظرائهم في الأقطار العربيَّة الأخرى، لكن نتاجهم لم ينشر، أو أنَّه تأخر نشره لسبب أو لآخر، وبالمقابل هناك من مطبوعات عرفت سبيلها السريع إلى النَّشر، وهي لا ترقى إلى مستوى النُّضج والتَّمكن الإبداعي.

17- غياب الحركة النَّقديَّة المؤهلة التي يمكنها مواكبة العطاء الإبداعي وتقييمه والتعريف به، ووضع المعايير الصحيحة لكلِّ ما ينشر ليمثِّل واقع الإبداع الشِّعري الليبي الحقيقي.

المصادر والمراجع

أولاً- المصادر

أ - القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

ب- دواوين الشُّعراء

1 - **أحمد عمران بن سليم:**

- أمشاج، مجلس تنمية الإبداع، الجماهيرية، ط2004/1م.

2- أحمد فؤاد شنيب:

- معزوفة على قيثارة الوطن، مجلس الثَّقافة العام، الجماهيرية، د. ط/ 2006م.

3- إدريس بن الطيب:

- كوَّةٌ للتنفس، ستوديو ايفي 76 فيا البيرو بيللو، روما، إيطاليا، د.ط / د. ت.

- العناق على مرمى الدَّم، الدَّار العربيَّة للكتاب، ليبيا، تونس، د.ط/1991م

4 - **جمعة عتيقة:**

- شهقة الرُّوح والرِّيح، شركة الأنيس للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، مصراتة، ليبيا، د.ط/د.ت.

5 - **جيلاني طريبشان:**

- ابتهال إلى السَّيدة (ن)، الدَّار الجماهيرية للنَّشر والتَّوزيع والإعلان، طرابلس، ط1999/1م.

- رؤيا في ممر، الدَّار العربيَّة للكتاب، ليبيا، تونس، د.ط / 1978م.

6- حسن السوسي:

- صدى السِّنين، مجلس الثَّقافة العام، الجماهيريَّة، د.ط / 2006م.
- المواسم، المنشأة العامة للنشر والتَّوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1/ 1986م.
- ألحان ليبية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، بنغازي، ط 1/ 1998م.
- الجسور، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط 1/ 1998م.

7- خالد زغبية:

- إيقاعات متداخلة، مجلس تنمية الإبداع، الجماهيرية، ط1/2004م.
- غدًا سيقبل الرَّبيع، الدار العربيَّة للكتاب، ليبيا، تونس، ط2/1989م.
- أغنية الميلاد، المُنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1/1986م.

8- خليفة محمد التليسي:

- ديوان خليفة محمد التليسي، الدار العربيَّة للكتاب، ليبيا، تونس، د. ط / 1989م.

9- راشد الزبير السنوسي:

- نشرة الأخبار، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1/1998م.
- الخروج من ثقب الإبرة، الدار العربيَّة للكتاب، ليبيا، تونس، د.ط / د.ت .
- همس الشِّفاه، الدَّار الجماهيرية للنَّشر والتَّوزيع والإعلان، بنغازي، ط 1/1999م.

10- رجب الماجري:

- في البدء كانت كلمة، مجلس تنمية الإبداع الثَّقافي، الجماهيريَّة، ط1/ 2005م.

11- سعيد المحروق:

- أشعار كاتمة للصوت، الدار العربيَّة للكتاب، ليبيا، تونس، ط1/1987م.

12- السّنوسي حبيب:

- عن الحب والصَّحو والتَّجاوز، دار الحقيقة، بنغازي، ط1/1975م.

13- صلاح الدين الغزال:

- نزيف القهر، دار هنيبال للنشر والتوزيع، بنغازي، ط1/2006م.

14- عبد الحميد بطاو:

- عندما صمت المغني، د. د، ط2/2002م.
- مرثية مرائية، الدَّار الجماهيرية للنَّشر والتَّوزيع والإعلان، بنغازي، ط 1/ 1998 م.

15- عبد اللطيف المسلاتي:

- سفر الجنون 2، المنشأة العامة للنَّشر والتَّوزيع والإعلان، طرابلس، ط3 / 1985م.
- سفر الجنون 1، المنشأة العامة للنَّشر والتَّوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط3/1985م.

16- عبد المجيد القمودي صالح:

- أغنية البحر، المنشأة العامة للنَّشر والتَّوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1/1984م.
- قصائد بين يدي وطني، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط2/1982م.

17- عبد المولى البغدادي:

- على جناح نورس، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1/1999م.

18- **علي الخرم:**

- الجوع في مواسم الحصاد: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1984/1م.

- في انتظار الإنسان، دار البكوش للطباعة والنشر، درنه، ليبيا، ط1976/1م.

19- **علي صدقي عبد القادر:**

- الأعمال الشِّعريَّة الكاملة: م1، المنشأة العامة للنَّشر والتَّوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1985/1م.

- ضفائر أمي، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط/1979م.

- اشتهاء مع وقف التنفيذ، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط/ د.ت.

20- **علي الفزاني:**

- دمي يقاتلني الآن، المنشأة العامة للنَّشر والتَّوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1984/1م.

- الطوفان آت، المنشأة الشَّعبيَّة للنَّشر والتَّوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1980/1م.

- الأعمال الشِّعريَّة الكاملة (المجموعة الأولى) ط4 / 1983 م

- أرقص حافيًا، الدار الجماهيرية، ط1975/1م.

21- **لطفي عبد اللطيف:**

- قليل من التَّعري، الدار الجماهيرية للنَّشر والتَّوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1999/1م.

- قراءات في كف سندبادة، مجلس تنمية الإبداع الثَّقافي، الجماهيريَّة، ط2004/1م.

22- محمد أحمد وريث:

- الحب ما منع الكلام (أشعار ومقالات) دار النَّخلة للنَّشر، طرابلس، د.ط/ 1998م.

23- محمد بشير السوكني:

- تنفس في الهواء الطلق، الدَّار الجماهيرية للنَّشر والتَّوزيع والإعلان، مصراته، ط1986/1م.

24- محمد حامد الحضيري:

- الأعمال الشِّعريَّة الكاملة (الحضيريات)، ج5، غزلان للطباعة والنشر، القاهرة، ط2001/1م.

25- محمد الشلطامي:

- أنشودة الحزن العميق، الدَّار الجماهيرية للنَّشر والتَّوزيع والإعلان – بنغازي - ط1998/2م.

- منشورات ضد السُّلطة، الدَّار الجماهيرية للنَّشر والتَّوزيع والإعلان – طرابلس - ط1998/1م.

26- محمد الفقيه صالح:

- خطوط داخلية في لوحة الطُّلوع، الدَّار الجماهيرية للنشر والتَّوزيع والإعلان – طرابلس– ط1 / 1999م.

27- محمد المزوغي:

- ما تبقى من سيرة الوجد، دار المخطوط العربي للنشر، بنغازي، ليبيا، ط2001/1م.

28- محمد الهادي محمود انديشة:

- ينبوع الجمال، المنشأة الشَّعبيَّة للنَّشر والتَّوزيع والإعلان والمطابع، ط1981/1م.

29- **مصطفى محمد العربي:**

- الورد الأبيض، المنشأة الشَّعبيَّة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1980/1م.

30- **مفتاح العماري:**

- رجل بأسره يمشي وحيدًا، دار غربة، بيروت، ط1993/1م

ثانيًا- المراجع:

1- إبراهيم ناجي: الأعمال الكاملة، دار الشروق، ط3 /1996م .

2- ابن الأثير: المثل السَّائر في أدب الكاتب والشَّاعر، قدَّمه وعلَّق عليه: د. أحمد الحوفي،

3- د. بدوي طبانه، نهضة مصر للطبع والنَّشر، القاهرة، د. ط / د. ت.

4- ابن الأثير الجزري (أبو الحسن علي بن عبد الواحد الشيباني): الكامل في التَّاريخ، دار الفكر، بيروت، د. ط/ 1398هـ1978م.

5- ابن الجوزي: صِفة الصَّفوة، ج1، تحقيق: د. عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصريَّة، صيدا، بيروت، د.ط /2006م.

6- ابن حبان: صحيح ابن حبان، ج1، تحقيق: شعيب الأرناؤوط، مؤسسة الرسالة – بيروت – ط2 / 1414هـ1993م.

7- ابن حجة الحموي: خزانة الأدب وغاية الأرب، ج2، شرح عصام شعيتو، دار مكتبة الهلال، بيروت، ط1991/2م.

8- ابن حجر: الإصابة في تمييز الصَّحابة، ج1، مكتبة مصر، د.ط / د.ت .

9- ابن خلكان (شمس الدين أبو العباس أحمد بن إبراهيم بن أبي بكر الشافعي): وفيات الأعيان، ج1، المطبعة الميمنية، القاهرة، د.ط / 1310هـ.

10- ابن خلدون: المقدِّمة، تحقيق وضبط وشرح وتعليق: د. علي عبد الواحد وافي، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة، د.ط / 2006م.

11- ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل للنشر والتَّوزيع والطِّباعة، بيروت، ط5 /1981م.

12- ابن شمس الخلافة (الأفضلي): كتاب الأدب، ضبطه وشرحه وعلَّق حواشيه: د. ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ط / 2004م.

13- ابن قنفذ القسنطيني: كتاب الوفيات، تحقيق: عادل نويهض. منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط4 /1983م.

14- ابن كثير: قَصَص الأنبياء. خرَّج أحاديثه وعلَّق عليه: د. عبد الرحمن الهاشمي، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط2005/1م.

15- ابن ماجة: سنن ابن ماجة، ج2، تحقيق وتعليق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربيَّة، مصر، د.ط/1952م.

16- ابن هشام: السيرة النبوية لابن هشام، ج1، تحقيق: محمد رياض البجائي، دار الأخيار للنشر والتوزيع، الرياض، السعودية، ط2004/1م.

17- أبو البقاء الكفوي: الكليَّات (قابله على نسخة خطية وأعدَّه للطبع ووضع فهارسه) د. عدنان درويش، ومحمد المصري، مؤسسة الرِّسالة، بيروت، ط 1993/2م.

18- أبو تمام (ديوان)، ج1، تقديم وشرح: د. محي الدين صبحي، دار صادر، بيروت، لبنان، ط1 /1997م.

19- أبو عبد الله محمد أحمد الأنصاري: تفسير القرطبي، ج6، دار الريان للتراث، طبعة خاصة، د.ت.

-20

21- أبو العلا (محمد عبد الرحمن بن عبد الرحيم): تحفة الأحوذي، ج 10، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ط / د.ت.

22- أبو هلال العسكري: كتاب الصِّناعتين. الكتابة والشِّعر. تحقيق محمد البجاوي، ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربيَّة، مصر، ط1952/1م.

23- د.إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، دار الشرق، عمَّان، الأردن، ط3/ 2001م.

24- أحمد بن الحسين النائب الأنصاري: نفحات النسرين والريحان فيمن كان بطرابلس من الأعيان. تحقيق وتقديم علي مصطفى المصراتي، منشورات المكتب التجاري للطباعة، بيروت، ط1963/1م.

25- أحمد حسن الزيات: تاريخ الأدب العربي، دار الثقافة، بيروت، ط1978/28م.

26- أحمد الصَّالح: عندما يسقط العرَّاف (ديوان)، دار المريخ، القاهرة، ط1978/1م.

27- د. أحمد ديب شعبو: في نقد الفكر الأسطوري والرمزي. أساطير ورموز وفولكلور في الفكر الإنساني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس، لبنان، ط1 / 2006م.

28- د. أحمد فرشوخ: تجديد درس الأدب، دار الثقافة، مؤسسة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط2005/1م.

29- د. أحمد فروخ: حياة النَّص. دراسات في السرد، دار الثقافة، مؤسسة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط2005/1م.

30- د. أحمد كمال زكي:

- الأساطير، دار الكتاب العربي، القاهرة، د.ط /1967م.

- دراسات في النَّقد الأدبي، دار الأندلس للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت، د.ط/د.ت.

31- إدريس بن الطيب، تفكير (إصدارات عراجين)، القاهرة، ط2005/1م.

32- أدونيس: الأعمال الشِّعريَّة الكاملة، دار العودة، بيروت، ج2، ط1985/4م.

- الثابت والمتحول. بحث في الاتباع والإبداع (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط4/1983م.

- مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط4/1983م.

- أوراق في الرِّيح (ديوان) دار العودة، بيروت، ط3/1971م.

33- أشجان محمد الهندي: توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر، النَّادي الأدبي بالرياض، د.ط/1996م.

34- الأعشى (ديوان) د. عمر فاروق الطبّاع، (شرح وضبط نصوص وتقديم)، دار القلم للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت، لبنان، د. ط / د. ت.

35- أمل دنقل: الأعمال الكاملة، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 2/2005م.

36- د. أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، المنشأة الشَّعبيَّة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، د.ط / د. ت.

- التجديد في شعر المهجر، المنشأة الشَّعبيَّة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط2/1980م.

- دراسات نقدية في الأدب الحديث والتراث العربي، المنشأة الشَّعبيَّة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، د.ط/ د.ت.

37- الألوسي البغدادي: بُلوغ الأَرب في معرفة أحوال العرب، ج2، عنى بشرحه وتصحيحه وضبطه: محمَّد بهجة الأثري، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط/د.ت.

38- البخاري: صحيح البخاري. اعتنى بالنسخة وضبط نصها: أحمد جاد، دار الغد الجديد، المنصورة، ط1/2002م.

39- بدر شاكر السياب (ديوان)، دار العودة، بيروت، د.ط /1997م.

40- الترمذي (سنن الترمذي)، ج6، دار الكتب العلمية بيروت، 1994م، د.ط، د.ت.

41- تهاني مفتاح راشد: القصيدة الرومانسية في ليبيا (193-1969) دراسة نقدية تحليلية، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، ليبيا، ط2004/1م.
42- الثعالبي (أبو منصور): التمثيل والمحاضرة، تحقيق: عبد الفتاح محمد الحلو، دار إحياء الكتب العربيَّة، د.ط / 1381هـ1961م.
43- الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ومكتبة الهلال، بيروت، الكتاب الثاني، ط3/ 1388هـ 1968م.
44- الحافظ السيوطي: صحيح الجامع، دار المكتب الإسلامي، عمَّان، الأردن، ط1988/3م.
45- د. حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام، ج1. دار الجيل، بيروت، ومكتبة النهضة المصريَّة، القاهرة، ط2001/15 م.
46- الحطيئة (ديوان). قدَّم له ووضع هوامشه وحواشيه: د. حنا نصر الحتي. دار صادر، بيروت، د.ط/د.ت.
47- د. حلمي بدير: أثر الأدب الشَّعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ط/د.ت.
48- د. حميد الحمداني: نظرية قراءة الأدب وتأويله من المقصدية إلى المحصِّلة (بحث ضمن مجموعة بحوث) قدِّمت في مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر في الأردن، ونُشرت في كتاب يحمل عنوان (تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر)، عالم الكتب الجديدة، د.ط / 2006م.
49- حنا مينه: ناظم حكمت ثائرًا، دار الآداب، بيروت، ط1980/1م.
50- د. خالدة سعيد: حركية الإبداع. دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1982/2م.

51- خليفة محمد التليسي: رفيق شاعر الوطن. دراسة عن الشاعر الليبي أحمد رفيق المهدوي والحركة الأدبيَّة الحديثة في ليبيا، الدار العربيَّة للكتاب، د.ط/1988م.

52- د. خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط/2000م.

52- د. رجاء عيد: لغة الشعر. قراءة في الشعر العربي الحديث، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط/1985م.

53- الزمخشري: الكشَّاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل (تفسير القرآن الكريم)، ج4، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، د.ط/1366هـ1947م.

54- د. سامي الدروبي: علم النفس والأدب، دار المعارف ط2/1981م.

55- د. السعيدة عزيزي: التلقي في النقد. البحوث الإعجازية نموذجا، منشورات (وجد) جمعية وادي الحجاج، دار القرويين، الدار البيضاء، المغرب، ط1/ 2006م.

56- د. السعيد الورقي:

- لغة الشعر العربي الحديث. مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية، دار النهضة العربيَّة للطباعة والنشر، بيروت، ط3/1984م.

- في الأدب العربي المعاصر، دار النهضة العربيَّة للطباعة والنشر، بيروت، ط1/1404هـ1984م.

57- سليم مكرزل: الشِّعر العالمي، مؤسسة عز الدين للطباعة والنشر، د. ط/1401 هـ1981م.

58- د. السَّيد الجميلي: رجال ونساء حول الرَّسول. صحابة النبي صلى الله عليه وسلم (السابقون الأولون من المهاجرين والأنصار)، دار القلم والتراث، القاهرة، د.ط/د.ت.

59- سيد القمني: الأسطورة والتراث، منشورات المركز المصري لبحوث الحضارة، القاهرة، ط3/1999م.

60- شوقي عبد الحكيم: تراث شعبي، م2، الهيأة المصرية العامة للكتاب، د.ط/د.ت.

61- صبيرة قاسم: بِنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر. النَّظرية والتَّطبيق. صلاح عبد الصَّبور نموذجًا، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1/2008م.

62- صلاح الدين خليل بن ايبك الصّفدي: كتاب الوافي بالوفيات، ج20، طالعه: يحي بن حجي الشافعي. تحقيق واعتناء: أحمد الأرناؤوط، وتركي مصطفى، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط1/2000م.

63- د. صلاح فضل:

- إنتاج الدلالة الأدبيَّة. قراءة في الشعر والقص والمسرح، هيئة قصور الثقافة، القاهرة، د.ط/1993م.

- نبرات الخطاب الشعري، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط/2004م.

64- طرفة بن العبد (ديوان)، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط2/2006م.

65- الطاهر أحمد الزاوي: أعلام ليبيا، مكتبة الفكر للنشر والتوزيع، طرابلس، ليبيا، ط2/1971م.

66- طه باقر: ملحمة كلكامش، وقصص أخرى عن كلكامش والطوفان، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، سوريا، ط5/1986م.

67- د. طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1/2000م.

- د. عاطف جودة:

النَّص الشِّعري ومشكلات التَّفسير (الشعر والشعراء)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1/1996م.

68- د. عبد الحميد عبد الله الهرَّامه، عمَّار محمَّد جحيدر: الشعر الليبي في القرن العشرين (قصائد مختارة لمئة شاعر)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط2002/1م.

69- عبد الرحمن بن ناصر السعدي: تيسير الكريم الرحمن في تفسير كلام المنان، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2005/1م.

70- د. عبد الرحمن عيسوي: سيكولوجية الإبداع .دراسة في تنمية السِّمات الإبداعيَّة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د.ط/ د.ت.

71- د. عبد السلام محمد شلوف. غناوة علم (دراسة ونصوص) بحث ضمن محاضرات في التراث، مجلس تنمية الإبداع الثقافي، الجماهيرية، ط2004/1م.

72- د. عبد العاطي كيوان: التناص القرآني في شعر أمل دنقل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط1419/1هـ-1998م.

73- د. عبد القادر عبو: فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة. بحث في آليات التلقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط/2007م.

74- عبد الله بن رواحة (ديوان)، تحقيق: د. حسن محمد باجودة، مطبعة السُّنة المحمدية، القاهرة، ط1972/1م.

75- د. عبد الله التطاوي: تقاطعات الحركة الشِّعريَّة بين الموروث والفردي .تداعيات رحلة المعارضة، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2007/1م.

76- د. عبد الله مختار السباعي: تراث الغناء التقليدي والشعبي وسيلة للتعليم الموسيقي في ليبيا، منشورات اللجنة الشَّعبيَّة العامة للثقافة والإعلام، طرابلس، ط2007/1م.

77- د. عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربيَّة، القاهرة، ط2006/1م.

78- د. عبد الهادي عبد الرحمن: لعبة الترميز. دراسات في الرموز واللغة والأسطورة، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1/2008م.

79- عزالدين إسماعيل:

- الشعر في إطار العصر الثوري، دار الحداثة، ط2/1985م.

- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، دار العودة، بيروت، ط3/1981م.

80- علي بن أبي طالب(ديوان الإمام علي)، جمع وتعليق: د. أحمد أحمد شتيوي، دار الغد الجديد، المنصورة، مصر، ط1/2003م.

81- علي بن الجهم (ديوان)، تحقيق: خليل مردم، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2/1980م.

82- علي عبد الحميد عبد السيد: الحمائم السود من الظلمات إلى النور. النساء الليبيات المحاربات، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ليبيا، ط1/2000م.

83- د.علي عشري زايد:

- استدعاء الشخصيَّات التراثية، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط/1997م.

- الرحلة الثامنة للسندباد. دراسة فنية عن شخصية السندباد في شعرنا المعاصر، دار ثابت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1/1984م.

84- د. علي محمد برهانة: سيرة بني هلال. ظاهرة أدبية (دراسة أدبية لغوية مقارنة)، منشورات: كلية الآداب والتربية بجامعة سبها، ليبيا، ط1/1994م.

85- د. عماد حاتم:

- أساطير اليونان، دار الشرق العربي، حلب، سورية، ط2/1994م.

- النقد الأدبي، قضاياه واتجاهاته الحديثة، دار الشرق العربي، حلب، سوريا، ط2/1994م.

86- عمر فروخ: تاريخ الأدب العربي (الأدب القديم من مطلع الجاهلية إلى سقوط الدولة الأموية) دار العلم للملايين، بيروت، ج1. د.ط، د.ت.

87- عمركوش: الاتجاهات النقدية الحديثة، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، عمان، د.ط/ 2003م.

88- د. عوض محمد الصالح: الشعر الحديث في ليبيا. دراسة في اتجاهاته وخصائصه منشأة المعارف، الإسكندريَّة، د.ط/2002م.

89- د. غازي طليمات، عرفان الأشقر: الأدب الجاهلي .قضاياه وأغراضه وأعلامه وفنونه، دار الفكر المعاصر، بيروت، دار الفكر، دمشق، ط1/1422هـ2002م.

90- د. غراء حسين مهنا: أدب الحكاية الشَّعبيَّة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1/1997م.

91- الفارابي (إسحاق بن إبراهيم): ديوان الأدب، م 1، تحقيق: د. أحمد مختار عمر، القاهرة، د.ط/1394هـ1974م.

92- فاروق خورشيد: أدب السيرة الشَّعبيَّة (أدبيات)، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1/1994م.

93- الفرزدق (ديوان) م1، تحقيق: كرم البستاني، دار صادر، بيروت، د.ط/د.ت، ص 242.

94- فريد الفالوجي، وحسن حمدي: تشي غيفارا (نهاية بطل ... وميلاد أسطورة)، دار الكتاب العربي، دمشق، القاهرة، ط 1/ 2007م.

95- د. قريرة زرقون نصر: الحركة الشِّعريَّة في ليبيا في العصر الحديث. بداياتها، اتجاهاتها وقضاياها وأشكالها وأعلامها، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط1/2004م.

96- القلقشندي: صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، ج1، شرح وتعليق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1/1407هـ1987م.

97- د. كاملي بلحاج: أثر التُّراث الشَّعبي في تشكيل القصيدة العربيَّة المعاصرة. قراءة في المكونات والأصول، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د.ط/2004م.

98- مالك بن أنس: الموطَّأ. تحقيق: حامد أحمد الطاهر، دار الفجر للتراث، القاهرة، د. ط/ 2005م.

99- المتنبي: (ديوان)، دار الجيل، بيروت، د.ط / د.ت.

100- مجدي كامل: أشهر الأساطير في التاريخ، دار الكتاب العرب، دمشق، القاهرة، ط2003/1م.

101- محفوظ محمد أبو أحميدة: قراءات في الأسطورة، منشورات اللجنة الشَّعبيَّة العامة للثقافة والإعلام، طرابلس، ط2007/1م.

102- د. محمد أدغيم: مهرجان رفيق الأدبي(إشراف وإعداد)، منشورات جامعة قار يونس، بنغازي، ط1993/1م.

103- محمد تيمور: الأدب الهادف، المطبعة النموذجية، القاهرة، ط1959/1م.

104- د. محمد حمّود: الحداثة في الشعر العربي المعاصر. بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط1986/1م.

105- محمد الخضري بك: الدولة العباسية. محاضرات تاريخ الأمم الإسلامية، تحقيق: الشيخ محمد العثماني، شركة دار الأرقم بن الأرقم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، د.ط/د.ت.

106- د .محمد زكي العشماوي: الأدب وقيم الحياة المعاصرة، دار النَّهضة العربيَّة للطِّباعة والنَّشر، بيروت، د.ط/1980م.

107- د. محمد سعيد القشاط: التراث الشعبي العربي الليبي، منشورات اللجنة الشَّعبيَّة العامة للثقافة والإعلام، طرابلس، ط2006/1م.

108- محمد الصادق عفيفي: الشعر والشعراء في ليبيا، مكتبة الأنجلو المصرية، دار الطباعة الحديثة، القاهرة، د.ط/1957م.

109- د. محمد عابد الجابري: التراث والحداثة (دراسات ومناقشات) مركز دراسات الوحدة العربيَّة، بيروت، لبنان، ط1/1991م.
110- د. محمد عبد المطلب، دراسات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيأة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط / 1995م.
111- د. محمد عبد المنعم خفاجي:
- الأدب العربي الحديث. مدارس ومذاهب ونظريات وأعلام)، ج3، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، د.ط/د.ت.
- قصة الأدب في ليبيا العربيَّة، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1/1992م.
112- د. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط3/1987م.
113- د. محمد محمود الدّروبي: الرسائل الفنية في العصر العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 / 1420هـ1999م.
114- محمد مندور: الأدب ومذاهبه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط2/2002م.
115- محمد ناصر الدين الألباني: سلسلة الأحاديث الصحيحة وشيء من فقهها وفوائدها، م3، مكتبة المعارف ـ الرياض ـ ط2/1995م.
116- محمود جابر عباس: إستراتيجية التناص في الخطاب الشعري العربي الحديث (علامات في النقد) نادي جدة الأدبي، شوال 1423هـ.
117- د. مختار علي أبو غالي: توظيف شخصية الحلاج في الشعر العربي الحديث، مطبوعات جامعة الكويت، ط1/1997م.
118- المسعودي: مروج الذّهب: تحقيق: محمد محي الدِّين عبد الحميد، المكتبة العصريَّة، صيدا، بيروت، د. ط/1988م.
119- د. مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي. سيكولوجية الإنسان المقهور (الدراسات الإنسانيَّة)، معهد الإنماء العربي. فرع، لبنان، بيروت، ط2/1980م.

120- د. مصطفى ناصف:
- الصورة الأدبيَّة. دار مصر للطباعة، القاهرة، ط1958/1م.
- الصُّورة الأدبيَّة، دار الأندلس للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت، ط1401/2هـ 1981م.
- نظرية المعنى في النَّقد العربي، دار الأندلس للطباعة والنَّشر والتَّوزيع، بيروت، د.ط/د.ت.
121- الميداني (أبو الفضل): مجمع الأمثال، ج2، تحقيق: محمد محي الدِّين عبد الحميد، المكتبة العصريَّة، صيدا، بيروت، د. ط/2003م.
122- نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط2000/11م.
123- د. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، مكتبة غريب، القاهرة، ط1989/3م.
124- د. نعمة الله إبراهيم: السيرة الشَّعبيَّة العربيَّة، شركة المطبوعات للتوزيع والنَّشر، بيروت، ط2001/2م.
125- هاني الحاج: رجال ونساء حول الرَّسول (جمعٌ وترتيب)، المكتبة التَّوفيقيَّة، القاهرة، د.ط/2000م.
126- الهيثمي: مجمع الزوائد ومنبع الفوائد، ج 1، تحرير: العراقي وابن حجر، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط1967/2م.
127- د. يوسف حسن نوفل: استشفاف الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط2000/1م.
128- د. يوسف حسن نوفل: الصورة الشِّعريَّة والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، د.ط/1995م.
129- د. يوسف حلاوي: الأسطورة في الشعر العربي، دار الحداثة للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ط992/1 م.

130- يوسف النبهاني: الفتح الكبير في ضم الزيادة إلى جامع الصغير، ج2، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ط، د.ت.

131- د. يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق والمغرب، دار القلم، بيروت، لبنان، د.ط/د.ت.

- الكتب المترجمة:

1- ت. س. اليوت: فائدة الشعر وفائدة النقد، ترجمة وتقديم: د. يوسف نور عوض، مراجعة: د. جعفر هادي حسن، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1982/1م.

2- تيفين ساميول: التناص ذاكرة الأدب. ترجمة: د. نجيب غزاوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د. ط/2007م.

3- جان بول سارتر: ما الأدب؟ ترجمة: د. محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، الفجالة، القاهرة، د.ط/1990م.

4- رودلفو غرسياني: برقة الهادئة. ترجمة: إبراهيم سالم بن عامر، دار مكتبة الأندلس، بنغازي، ط1980/3م.

5- غاستون باشلار: جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ط2/ د.ت.

6- كلاوس برينكر: التحليل اللُّغويّ للنَّص. مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج، ترجمة وتعليق: د. سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1425/1 هـ 2005م.

7- ك.م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: د. عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانيَّة والاجتماعية، ط1996/1م.

8- مايكل هارت: الخالدون مائة أعظمهم محمد رسول الله، ترجمة: أنيس منصور، المكتب المصري الحديث، القاهرة، ط1997/9م.

- المعاجم والقواميس:

1- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ط 2008/6م.

2- أبو الحسين عبد الباقي ابن قانع: معجم الصَّحابة، ج1، ضبط نصَّه وعلَّق عليه: أبو عبد الرَّحمن صلاح بن سالم المصراتي، مكتبة الغرباء الأثريَّة، د.ط/د. ت.

3- د. ادزارد: قاموس الآلهة والأساطير في بلاد الرَّافدين (السّومريّة والبابليّة) في الحضارة السّوريّة (الأوغاريتيّة والفينيقيَّة)، ج1، تعريب: محمّد وحيد خياطة، دار الشرق العربي، حلب، سورية، ط2000/2م.

4- خير الدين الزركلي: قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعمرين والمستشرقين، د. د، د.ط، د. ت.

5- الزبيدي: تاج العروس، دار صادر بيروت، دار ليبيا للنشر والتوزيع والإعلان، م8، د.ط/1386هـ1966م.

6- الطبراني: المعجم الكبير، ج 4، تحقيق: حمدي عبد المجيد السلفي، مكتبة العلوم والحكم، الموصل، العراق، ط1404/2هـ1983م.

7- عبد الله سالم مليطان: معجم الشعراء الليبيين. شعراء صدرت لهم دواوين، ج1، دار مداد للطباعة والنشر والتوزيع الفني، طرابلس، ليبيا، ط2001/1م.

8- عفيف عبد الرَّحمن: معجم الشعراء العباسيين، دار صادر، بيروت، د.ط/2000م.

9- عمر رضا كحَّالة: معجم قبائل العرب القديمة والحديثة، ج2، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1997/8م.

10- الفيروزبادي (محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم.ت 718هـ): القاموس المحيط، تحقيق وتقديم: د. يحي مراد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2008/1م

11- كرم البستاني وآخرون: المنجد في اللُّغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، ط1992/33م.

12- مجدي وهبة، وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربيَّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، د.ط/1979م.

13- ياقوت الحموي الرُّومي: معجم الأدباء، تحقيق: د.إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1/1993م.

- الدَّوريات:

أ ـ المجلات اللِّيبيَّة:

1- مجلة البيت، (15- 8)، أبريل، 1979م، طرابلس.

2- مجلة الروَّاد، السنة الثَّانية، العدد العاشر، أكتوبر، 1966م، طرابلس.

3- مجلة الضياء، مجلة أدبية اجتماعية سياسية مصورة صدرت عن دار الزمان، بنغازي، السنة الأولى، العدد 8، ديسمبر1957م.

4- مجلة عراجين، العدد 5 / 2006م.

5- مجلة الفصول الأربعة، تصدر عن الرابطة العامة للأدباء والكتاب، طرابلس، السنة الثَّانية، العددان 6 / 48. السنتان 1991/1979م.

6- مجلة ليبيا المصورة: أحمد رفيق المهدوي. ديوان: مصطفى بن زكري، طرابلس، العدد الثالث، السنة الثالثة، 1937م.

ب ـ المجلات العربيَّة:

1- مجلة فصول العددان 1/ 2: اكتوبر/مارس 1986م، المجلد السابع، القاهرة.

2- مجلة النقد الأدبي والدراسات الثقافية، تصدرها الجمعية المصرية للنقد الأدبي، القاهرة، العدد 2/2005م.

ج ـ السّلسلات:

1- سلسلة (آفاق ثقافية) لاسل أبركمي: قواعد النقد الأدبي الكتاب الشهري (38) ترجمة: د. محمد عوض محمد، منشورات وزارة الثَّقافة السورية، دمشق، 2006م.

2- سلسلة (أدبيات): التفسير العلمي للأدب. نحو نظرية عربية جديدة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1/1997م.

3- سلسلة (تراثنا). محي الدين بن عربي: تفسير ألفاظ الصوفية تحقيق وتعليق: موفق فوزي الجبر، دار معد للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، دار النمير للطباعة والتوزيع، دمشق، سورية، ط1/1997م.

4- سلسلة (الدراسات الأدبيَّة):

أ - د. الطيب علي سالم الشِّريف: الصحافة الأدبيَّة في ليبيا منذ الحرب العالمية الثانية إلى بداية العقد الأخير من القرن العشرين وأثرها في تطور الأدب الحديث، مركز جهاد الليبيين للدِّراسات التاريخيَّة، ط1/2000م.

ب- د. محمد صلاح الدين بن موسى: الصحافة الأدبيَّة في ليبيا (1869م – الفاتح من سبتمبر 1969م)، مركز جهاد الليبيين للدراسات التاريخيَّة، طرابلس، ط1/1999م.

5- سلسلة (عالم المعرفة)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، الأعداد:

أ – مجموعة من الكتَّاب: مدخل إلى مناهج النَّقد الأدبي، ترجمة: د. رضوان ظاظا، العدد 221، مايو، 1997م.

ب- إيمانويل فريس وبرنار موراليس: قضايا أدبية عامة (أفاق جديدة في نظريَّة الأدب)،، ترجمة: لطيف زيتوني، العدد 300، فبراير 2004م.

ج – د. وهب رمية: الشِّعر والنَّاقد، من التَّشكيل إلى الرؤيا، العدد 331، سبتمبر، 2006م.

6- سلسلة (كتابات جديدة):

أ- سالم سالم شلابي: تذكرة إلى عالم الطفولة الدَّار الجماهيريَّة، طرابلس، العدد 1982/3م.

ب- الطاهر بن عريفة: قصائد وتجارب للشعراء الليبيين (1980- 1990)، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1/1424م.

7- سلسلة (معارف إنسانية) من نماذج البطولة العربية في الوعي العربي. سلسلة معرفية تصدر عن ندوة الثقافة والعلوم، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1/ سبتمبر/ أكتوبر 1993م.

ج- الرسائل الجامعيَّة:

1- د. بهلول أحمد سالم: رؤية العالم في الشِّعر المصري في الفترة من 1900إلى1975م. شعراء البحيرة نموذجًا (أطروحة دكتوراه)، جامعة المنوفية، المنوفية، 2001م.(مرقونة على الآلة الكاتبة).

2- د. طاهر عمران عبد الله: النزعة القومية في الشعر الليبي منذ الاختلال الإيطالي إلى الوقت الحاضر (رسالة ماجستير)، جامعة عين شمس، القاهرة، 1974م.(مرقونة على الآلة الكاتبة).

3- د. الصيد محمد أبو ديب: المدرسة الكلاسيكية في الشعر الليبي (رسالة ماجستير) جامعة عين شمس، القاهرة، 1973م.(مرقونة على الآلة الكاتبة).

4- د. عبد المولى البغدادي: الأدب الليبي أهدافه واتجاهاته (أطروحة دكتوراه)، جامعة الأزهر، القاهرة، 1970م.(مرقونة على الآلة الكاتبة).

تراجم الشُّعراء

1- أحمد عمران بن سليم:

ولد في مدينة بنغازي سنة 1952م. مؤهله العلمي (الدكتوراة) في الأدب. تخرج من كلية اللغة العربية سنة 1978م، وتحصل على (الماجستير) من كلية الآداب جامعة قار يونس سنة 1989م، ونال (الدكتوراة) من جامعة الإسكندرية سنة2000م. عمل أستاذًا للأدب الحديث بكلية الآداب بجامعة قار يونس. كلِّف بعضوية مجلس تنمية الإبداع الثقافي بنغازى. نشر نتاجه الأدبي في عدد من الصحف والمجلات المحلية من بينها: الشباب، والمجتمع الجديد، وجيل، ورسالة، والثقافة العربية .كتب عن المقالة في ليبيا من العهد العثماني حتى يومنا: جزاءان. ديوانه:

- أمشاج، مجلس تنمية الإبداع – الجماهيرية – ط1 / 2004.

2- إدريس بن الطيب:

ولد في مدينة المرج سنة 1952م. حفظ القرآن ودرس علمي الفقه واللُّغة. عمل بالصحافة. كما عمل مستشارًا ثقافيًّا بالسَّفارة الليبية في إيطاليا. له دواوين:

- تخطيطات على رأس الشاعر، منشورات الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط 1 / 1976م

- كوُّةٌ للتنفس، ستوديو ايفي 76 فيا البيرو بيللو، روما، إيطاليا، د.ط / د. ت

- العناق على مرمى الدَّم، الدار العربية للكتاب، د.ط/1991م

3 - جمعة عتيقة:

ولد في مصراتة عام 1950م. تحصَّل على شهادة الحقوق من الجامعة الليبيَّة سنة 1972م. نال شهادة الدكتوراه من جامعة روما سنة 1983م. عمل باحثًا في مركز

البحوث القانونية في وزارة العدل في العراق سنة 1984م. له عدد من المؤلفات في مجال القانون. وله ديوان واحد هو:

- شهقة الروح والريح، شركة الأنيس للطباعة والنشر والتوزيع، مصراتة، ليبيا، د.ط/د.ت.

4- جيلاني طريبشان:

ولد في .. سنة 1944م. عمل محررًا في صحيفة الأسبوع الثقافي. نشر نتاجه الشعري في عدد من الصحف والمجلات. توفي سنة 2001م. له ديوانان:

- ابتهال إلى السيدة (ن)، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط/ 1999م .
- رؤيا في ممر، الدار العربية للكتاب– ليبيا- تونس، د.ط / 1978م .

5- حسن السوسي:

ولد في الكفرة سنة 1924م. هاجر إلى مصر بعد الغزو الإيطالي لليبيا، ودرس بالأزهر الشريف وتخرج منه. امتهن التَّعليم فكان معلِّمًا للُّغة العربيَّة. نشر إبداعه الشِّعري في عدد كبير من الصحف والمجلات الليبيَّة والعربيَّة. توفي سنة 2008م. له دواوين:

- الرَّكب التَّائه، وزارة الأنباء. ط1963/1م.
- ليالي الصَّيف، دار الكتاب الليبي. ط1970/1م.
- نماذج، الدار العربيَّة للكتاب. ط1981/1م.
- المواسم، المنشأة العامة للنشر والتَّوزيع والإعلان – طرابلس – ليبيا، ط1986/1م.
- نوافذ، الدار العربيَّة للكتاب. ط1987/1م.
- الفراشة، مركز دراسات الثَّقافة العربيَّة. ط1988/1م.
- الزَّهرة والعصفور، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان. ط1992/1م.

- الجسور، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط 1 / 1998 م.
- ألحان ليبية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان – بنغازي– ط1998/1م.
- تقاسيم على أوتار الغربة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان. ط1998/1م.
- ديوانه: صدى السِّنين، مجلس الثَّقافة العام، ليبيا، د.ط / 2006 م.

6- حسين الحلافي:

ولد في (المخيلي) سنة 1905م. حفظ القرآن صغيرًا، وهاجر إلى مصر، ودرس بالأزهر الشَّريف. عمل مدرسًا. ثم عُيِّن قاضيًا. توفي سنة 1974م. له ديوان:

- ديوان شاعر الجبل. ط1990/1م.

7- خالد زغبية ديوانه:

ولد في مدينة بنغازي سنة 1933م مؤهله العلمي جامعي. عمل أمينًا إداريًّا لمكتبة الصناعة، ثمَّ نائبًا لإدارة التَّدريب بقطاع الإعلام، ثمَّ رئيسًا لقسم الآداب والفنون بقطاع الثَّقافة. له دواوين:

- إيقاعات متداخلة، مجلس تنمية الإبداع، الجماهيرية، ط2004/1م.
- غداً سيقبل الرَّبيع، الدار العربية للكتاب، تونس، ط1989/2م.
- أغنية الميلاد، المُنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1986/1م.
- الأعمال الكاملة وضمت الدواوين الأربعة السابقة جميعها، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام. ط2007/1م.

8- خليفة محمد التليسي:

ولد في طرابلس سنة 1930م. عمل في مجال التَّدريس، ثمَّ موظفًا إداريًّا، ثمَّ أمينًا عامًّا، ثمَّ وزيرًا للإعلام والثقافة عام1964م، ثمَّ رئيسًا للجنة العليا للإذاعة، ثمَّ رئيسًا

لمجلس إدارة الدار العربيَّة للكتاب، ثمَّ أمينًا لاتحاد الأدباء والكتاب الليبيين، ونائبًا للأمين العام لاتحاد الأدباء العرب عام 1981م، ثمَّ أمينًا لاتحاد الناشرين العرب. كرِّم بعدد من الجوائز والأوسمة. له دواوين:

- ديوان خليفة محمد التليسي، الدار العربية للكتاب، د. ط / 1989م.
- وقف عليها الحب. ط1989/1م.
- قدر المواهب. ط1990/1م.
- المجانين. دار الربان. ط1990/1م.

9- راشد الزبير السنوسي:

ولد في (مطروح) سنة 1938م. هاجر والده إلى مصر بسبب الغزو الإيطالي لليبيا. عمل بالتَّدريس، ثمَّ بالإعلام. نشر نتاجه في كثير من الصحف والمجلاَّت اللِّيبيَّة والعربيَّة. له دواوين:

- قيثارة الخلود، دار الصِّحافة. ط1963/1م.
- النَّغم الحائر، المكتب التِّجاري. ط1967/1م.
- أنفاس الرَّبيع، المكتب التِّجاري ط1968/1م.
- نشرة الأخبار، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1998/1م.
- الخروج من ثقب الإبرة، الدار العربية للكتاب، د.ط / د.ت .
- همس الشفاه، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، بنغازي، ط1999/1م.
- رسائل إلى زوجتي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان .ط1999/1م.
- آمال على سماء القصيد، مجلس تنمية الإبداع – ليبيا – ط1 / 2004م
- عطرُها، مجلس الثَّقافة العام. ط2006/1م
- البوح بما لايقال، اللجنة الشَّعبيَّة للثَّقافة والإعلام. ط2007/1م.
- مجموعته الشِّعرية: رباعية حنظلة، مطابع الثَّورة – بنغازي– د.ط/د. ت.

10 - رجب الماجري:

ولد في مدينة درنة عام 1930م. التحق بالدِّراسة بعد الحرب العالمية الثانية، وحصل على الثَّانويَّة العامة من القاهرة. تخرَّج من كليَّة الحقوق بجامعة عين شمس سنة 1956م. عمل بالنِّيابة العامة، وتدرَّج فيها حتى رئيس نيابة بالمحكمة العليا، ثمَّ عُيِّن مستشارًا مساعدًا بالمحكمة العليا. وفي العام 1968م عُيِّن وزيرًا للعدل. ثمَّ تفرَّغ منذ العام 1970م للعمل في المحاماة. له كتب ثلاثة دواوين هي: همسات الصبا ـ أقوى من الموت ـ براعم الخريف. ونشرها في كتاب واحد هو ديوانه:

- في البدء كانت كلمة، مجلس تنمية الإبداع الثَّقافي، ط1/ 2005م.

11 - سعيد المحروق:

ولد في (جادو) سنة 1946م. مؤهله: ليسانس في القانون. نشر نتاجه في عدد من الصحف والمجلات اللِّيبيَّة. توفي سنة 1994م. له ديوانان:

- سقوط ال التَّعريف، دار القدس. ط1/1979م.
- أشعار كاتمة للصوت، الدار العربية للكتاب، ط1 / 1987م.

12 - السنوسي حبيب:

ولد في (هون) سنة 1956م. نشر قصائده في عدد من الصحف والمجلات اللِّيبية والمصريَّة. له دواوين:

- عن الحب والصحو والتجاوز، دار الحقيقة، بنغازي، ط1/1975م.
- المفازة/ 2000.
- شظايا العمر المباح، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1/2000م.
- قريبًا من القلب: منشورات مجلس تنمية الإبداع، ليبيا، ط1/2004م.

13- **صلاح الدين علي الغزال:**

ولد في بنغازي عام 1963م. مؤهله العلمي ليسانس تاريخ. ورث موهبة الشعر عن جدِّه الشيخ الغزال جنّاب الزُّوَيِّ.. نشر شعره في كثير من الصحف والمجلات المحليَّة والدَّوليَّة. دواوينه:

- نزيف القهر دار هنيبال للنشر والتوزيع، بنغازي، ط2006/1م.
- احتدام الجذوتين، مجلس الثقافة العام، الجماهيرية، ط2008/1م.
- ليل السهاد (تحت الطبع)
- زفيـر البركـان (تحت الطبع)

14- **عبد الحميد بطاو:**

ولد في درنة عام 1941م. تعليمه ابتدائي. قرض الشِّعر صغيرًا، ونشر نتاجه الشِّعري في عدد من الصُّحف والمجلات الليبيَّة والعربيَّة منها: صحيفة الفجر الجديد، ومجلات: لا، والثَّقافة العربية (الليبية)، والثقافة السَّوريَّة، والثَّقافة المغربيَّة. له ديوانان:

- عندما صمت المغني، د.د، ط2 / 2002م .
- مرثية مرائية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، بنغازي، ط 1/ 1998 م.

15- **عبد المجيد القمودي صالح:**

ولد في الزَّاوية عام 1943م. مؤهله العلمي: دبلوم الخدمة الاجتماعيَّة. نشر إنتاجه الشِّعري في عدد من الصُّحف والمجلات منها: الإذاعة، والشَّعب، والثَّورة، والأسبوع الثَّقافي. دواوينه:

- زغاريد في علبة صفيح، د.د، ط1972/1م.
- أغنية البحر، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1984/1م.

- قصائد بين يدي وطني، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1982/2م.

16- **عبد المولى البغدادي:**

ولد في طرابلس عام 1938م. كان تعليمه دينيًّا في مرحلته العمريَّة الأولى. تحصَّل على الليسانس في اللُّغة العربيَّة سنة 1965م. ثمَّ الماجستير سنة 1968م. والدكتوراة سنة 1971م. تولَّى مهامًّا رسميَّة في التَّعليم العالي. نشر شعره في بعض الصُّحف والمجلات محليًّا وعالميًّا. دواوينه.

- بكائيَّات على مقام العشق النِّزاري، مكتبة طرابلس العلمية، ط1998/1م.
- على جناح نورس، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1 / 1999م.
- مجموعة شعريَّة تظم ثلاث قصائد، مركز التدريب والتطوير بالشركة العامة للورق والطباعة، د.ط / د.ت .

17- **علي الخرم:**

ولد في درنة عام 1948م. مؤهَّله العلمي: دبلوم خاص في اللُّغة العربيَّة والدِّراسات الإسلاميَّة. عمل مدرسًا ومشرفًا ثقافيًّا بالتَّعليم. كان عضوًا فاعلاً برابطتي الفنانين، والأدباء بدرنة .كما عمل بالصِّحافة، وكلِّف مديرًا لتحرير صحيفة الشلال أكثر من مرة. نشر شعره في عدد من الصُّحف والمجلات اللِّيبيَّة: صحف الشُّعلة، والزَّمان، وبرقة الجديدة، والفجر الجديد، والشَّمس، والشَّلال، ودارنس، والهدف الفنِّي. ومجلات: الثَّقافة العربيَّة، والفصول الأربعة. دواوينه:

- سلَّة الأنغام، وزارة الإعلام، ط1/ 1973.
- في انتظار الإنسان، دار البكوش للطباعة والنشر، درنه، ليبيا، ط1976/1م.
- الجوع في مواسم الحصاد: المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1984/1م.

تجليَّات مريم: مجلس الثقافة العام، ط1/ 2008م.

18- علي صدقي عبد القادر:

ولد في طرابلس عام 1924م. تحصَّل على إجازة المحاماة، وعمل فيها. صاحب حضور مميز في المحافل الشَّعريَّة محليًّا ودوليًّا. دواوينه:

- أحلام وثورة، دار النَّشر المصريَّة، ط1/1957م.
- صرخة، مؤسسة المعارف، ط1/1965م.
- زغاريد ومطر بالفجر، وزارة الإعلام، ط1/1966م.
- الكلمة لها عينان، دار العودة، ط1/1970م؟.
- ديوانه: ضفائر أمي، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط/1979م.
- ديوانه: اشتهاء مع وقف التنفيذ، دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ط/ د.ت.
- الأعمال الشعرية الكاملة: مج1، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان– طرابلس – ليبيا، ط1/1985م.

19- علي الفزاني:

ولد عام 1936م بقرية صرمان غرب ليبيا. نشأ نشأة دينية، وحفظ القرآن في الثَّامنة عشرة من عمره. حصل على دبلوم التمريض عام 1953م، ثمَّ الإجازة العليا في التَّوعية الصحيَّة من جامعة الإسكندرية عام 1970م. توفي عام 2000م. دواوينه:

- رحلة الضياع: مكتبة دار الأندلس، ط1/1967م.
- أسفار الحزن المضيئة: مكتبة دار الأندلس، ط1/1968م.
- قصائد مهاجرة: مكتبة دار الأندلس، ط1/1969م.
- الموت فوق المئذنة: المكتبة الوطنيَّة، ط1/1973م.

وهذه الأربعة ضمتها المجموعة الأولى من الأعمال الكاملة للشَّاعر، الدَّار الجماهيرية للنَّشر والتَّوزيع والإعلان، بنغازي، ط1/1975م.

- مواسم الفقدان: الدَّار الجماهيرية، ط1/1977م.

– الطوفان آت: الدَّار الجماهيرية، ط1/1981م

– دمي يقاتلني الآن والقنديل الضائع: الدَّار الجماهيرية للنَّشر والتَّوزيع والإعلان، بنغازي، ط1/1984م.

أرقص حافياً: الدَّار الجماهيرية للنَّشر والتَّوزيع والإعلان، بنغازي، ط1/1995م.

– طائر الأبعاد الميتة: اتحاد الكتاب العرب، ط1/1995م

– فضاءات اليمامة العذراء: الدَّار الجماهيرية للنَّشر والتَّوزيع والإعلان، بنغازي، ط1/1998م.

20- **لطفي عبد اللطيف:**

ولد في تونس عام 1942م. عاد إلى ليبيا عام 1960م. تنقَّل بين ليبيا وتونس والجزائر وفرنسا لغرض الدَّراسة والصَّحافة. نشر قصائده في الصُّحف والمجلات اللِّيبيَّة والتُّونسيَّة. دواوينه:

- الخريف لم يزل، دار مكتبة الفكر، ط1/1965م.
- أكواخ الصَّفيح، دار مكتبة الفكر، ط1/1967م.
- حوار من الأبديَّة، دار لبنان، ط1/1967م.
- دمعة الحادي، الشَّركة التُّونسيَّة للتَّوزيع، ط1/1975م.
- قليل من التعري، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1/1999م.
- قراءات في كف سندبادة، مجلس تنمية الإبداع – ليبيا- ط1 / 2004م.

21- **محمد أحمد وريث:**

ولد في مصراتة عام 1942م. مؤهله العلمي: الدُّكتوراه في الأدب. ارتبط بالعمل الصِّحفي والإعلامي فكان محررًا، وأميناً لكثير من الصُّحف والمجلات. نشر نتاجه الأدبي بعامة في كثير من الصُّحف والمجلات منها: طرابلس الغرب، وليبيا الحديثة،

والروَّاد، والمرأة، والزَّمان، والثَّقافة العربيَّة، والفصول الأربعة، والكاتب العربي، والموقف العربي. له مؤلَّف واحد تضمَّن قصائد شِعريَّة إلى جانب بعض كتاباته النَّثريَة هو:

- الحب ما منع الكلام " أشعار ومقالات " دار النخلة للنشر، د.ط/ 1998م .

22- محمد بشير السوكني:

ولد في مدينة هون عام 1946م. وتحصّل على الدبلوم العالي في العلوم الإداريَّة سنة 1950م. عمل محرِّرًا بمجلَّة ليبيا الحديثة، ثمَّ مشرفًا ثقافيًّا في صحيفة طرابلس الغرب، ثم في صحيفة الثورة، ثم أمينًا لتحرير مجلة الإذاعة. كما شغل موقع مسؤول النشاط باتحاد الأدباء والكتاب، فملحقًا ثقافيًّا في مكتبي العلاقات الليبية في كلٍّ من سورية والجزائر.له ديوان:

- تنفس في الهواء الطلق، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراته، ط1/1986م.

23- محمد حامد الحضيري:

ولد في سبها عام 1927م. حصل على الماجستير والدكتوراه من جامعة القاهرة. عمل في المجال الأكاديمي في الجامعات اللَّيبيَّة، ثم تفرَّغ للبحث العلمي، وأقام في مصر. له مؤلفات كثيرة " دينية وأدبيَّة" كما أنَّ له إنتاج شعري كثير. وقد جاءت الدَّواوين جميعها بالاشتراك مع الشَّاعرة المصريَّة (فاطمة السَّيد).

دواوينه:

- أصداء العشق والحريَّة، رابطة الأدب الحديث، ط1/1990م.
- عزف القلوب للثورة، رابطة الأدب الحديث، ط1/1992م.
- أذان الفجر، رابطة الأدب الحديث، ط1/1993م.
- أحلام السِّنين، رابطة الأدب الحديث، ط1/1995م.
- أفديك يا وطني، رابطة الأدب الحديث، ط1/1996م.

- جُمعت جميعها في الأعمال الشعرية الكاملة حملت عنوان (الحضيريات) وجاءت في تسعة أجزاء، غزلان للطباعة والنشر، القاهرة، ط2001/1م.

24- **محمد الشلطامي:**

ولد في بنغازي عام 1944م. قاسى ظروفًا اجتماعيَّة وسياسية صعبة حالت دون إكمال تعليمه، فعمل وقرض الشِّعر مبكِّرًا، لكن لم تنل أشعاره حظَّها من الظهور في دواوين إلا مؤخَّرًا، وليست جميعها بسبب ما تتضمنه أشعاره من قوَّة العبارة. دواوينه:

- تذاكر للجحيم، جيل ورسالة، ط1970/1م، ط1974/2م، والدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، بنغازي، ط 3/ 1998م

- أنشودة الحزن العميق، جيل ورسالة، ط1972/1م، والدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، بنغازي، ط 1998/2م.

- أناشيد عن الموت والحب والحرية، دار الحقيقة، ط1976/1م، والدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، بنغازي، ط1998/2م.

- يوميات تجربة شخصية، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، بنغازي، ط1998/1م.

- منشورات ضد السلطة، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، بنغازي، ط1998/1م.

- نص مسرحي من طرف واحد، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، بنغازي، ط2002/1م.

- بطاقة معايدة إلى مدن النور، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، بنغازي، ط2002/1م.

- عاشق من سدوم، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، بنغازي، ط2002/1م.

- قصائد عن الفرح، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، بنغازي، ط1/2002م.

- عن شمس النَّهار، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، بنغازي، ط1/2002م.

25- **محمد عبد السلام قاجة:**

ولد في بني وليد عام 1934م. مؤهله العلمي: بكالوريوس في التِّجارة، وليسانس في التَّرجمة الفورية. ديوانه:

- نقوش على صفحة وادٍ، وسيد الضجر، د. د، ط1/ 2000م.

26- **محمد الفقيه صالح:**

ولد في طرابلس عام 1953م. مؤهله العلمي بكالوريوس الاقتصاد والعلوم السِّياسيَّة. نشر قصائده في عدد من الصُّحف والمجلات، منها: الأسبوع الثَّقافي، والفجر الجديد، وجيل ورسالة، والنَّاقد، والكاتب العربي، ولا، والثَّقافة العربيَّة، والفصول الأربعة، وإبداع. له ديوان واحد هو:

- خطوط داخلية في لوحة الطلوع، الدَّار الجماهيرية للنشر والتَّوزيع والإعلان، ليبيا، ط1/1999م.

27- **محمد المزوغي:**

ولد في بنغازي عام 1961م. تلقَّي تعليمًا دينيًّا، وحفظ القرآن الكريم، ونال قسطًا كبيرًا من دراسة الفقه، والبلاغة. يشغل عضو لجنة الفتوى بالهيأة العامة للأوقاف. قدَّم للإذاعة برامج دينية، ولغويَّة، وأدبيَّة، وقد شغل مواقع صحفية كثيرة منها: مدير تحرير صحيفة أخبار بنغازي، ومجلَّة المنتدى، ومجلَّة الخبرة، ومجلَّة الثقافة العربيَّة، ومجلَّة النماء الاقتصادي. نشر مؤلفات تنوَّعت بين الفقه، والأدب. كما نشر إبداعه الأدبي في

المجلات المحليَّة: الثقافة العربية، والفصول الأربعة، وفي المجلات العربية والعالمية: صوت الخليج الكويتية، النَّاقد اللندنيَّة، و البيان الكويتية. له دواوين.

- ما تبقى من سيرة الوجد، دار المخطوط العربي للنشر، ط1 / 2001م .
- اتساع المدى، مجلس الثَّقافة العام، ط2006/1م .
- لقطات، دار المخطوط العربي، بنغازي، ليبيا، ط1 / 2007م.

28- **محمد مصطفى بالحاج،**

ولد في طرابلس عام 1945م، وتلقَّى فيها تعليمه الأول حتَّى حصوله على ليسانس الآداب في اللُّغة العربيَّة عام 1969م، وفي عام 1973م نال الدَّرجة العالية (الماجستير) من كليَّة دار العلوم في القاهرة؛ وأما الدرجة الدقيقة (الدكتوراه) فقد تحصَّل عليها عام 1984م من جامعة (إكستر) بلندن. وبها عمل في حقل التَّعليم الجامعي في جامعة الفاتح. مهتمٌّ بالأدب دراسة، وممارسٌ له إبداعًا. وقد نشر نتاجه الأدبي في عدد من الصُّحف والمجلات أبرزها: (الأسبوع الثَّقافي ـ الإذاعة ـ والثقافة العربيَّة، ومجلة كليَّة التَّربية، ومجلة الدَّعوة الإسلاميَّة). كما كان له حضوره المميَّز في المؤتمرات والنَّدوات الأدبيَّة والثقافيَّة منها: مؤتمر الحضارة العربية في بيروت عام 1975م مؤتمر وزراء الثَّقافة العرب في الرِّباط عام 1988م. مؤتمر التعريب في بنغازي عام 1993م. ندوة الجامعة الجوَّالة في الجزائر عام 1990. ندوة الإمام الشوكاني في صنعاء عام 1991م. ندوة اللغة العربيَّة وتحديات القرن الحادي والعشرين في البحرين عام 1995م. كما كان له الفضل أشرافًا ومناقشة على الكثير من الرسائل العلميَّة بدرجتيها العالية والدَّقيقة، وآخر فضله بحثي الذي بين يديه اليوم ينتظر التقويم، ويبتغي النَّهل من فيض زاده العلمي.

29- مصطفى محمد العربي:

ولد في طرابلس عام 1966م. مؤهله العلمي: ليسانس في التَّربية. نشر شعره في كثير من الصُّحف والمجلات الليبيَّة. له ديوان واحد هو:

- الورد الأبيض، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1980/1م.

30- مفتاح العماري:

ولد في بنغازي عام 1956م. تلقَّى تعليمه الأوَّل في مدينة البيضاء. عمل بهيأة تحرير صحيفة الشمس الثقافي، قدَّم للإذاعة الليبيَّة عددًا من البرامج منها: أسئلة الإبداع، أسئلة الحداثة، امرأة من الشمع. نشر نتاجه الإبداعي في عدد من الصُّحف المحلية: الزحف الأخضر، والجماهيرية، والشَّمس، والشَّعب المسلَّح، وفي مجلات: لا، والفصول الأربعة، وفي بعض المجلات العربيَّة منها: الكاتب الفلسطيني، والموقف الأدبي، وأقلام العراقية، آمال الجزائريَّة. له عدد من المؤلفات الأدبيّة والنَّقدية، وله دواوين عدة هي:

- المقامات، دار المتلقي للنشر، قبرص، د.ط/1992م.

- قيامة الرمل، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ليبيا، د.ط/1992م.

- رجل بأسره يمشي وحيداً، دار غربة، بيروت، ط 1993/1م.

- منازل الريح والشَّوارد والأوتاد، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ليبيا، د.ط/1996م.

- ديك الجن الطرابلسي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ليبيا، د.ط/2000م.

- جنازة باذخة، منشورات مجلة المؤتمر، الجماهيريَّة، ط2002/1م.

- مشية الآسر، منشورات مجلس تنمية الإبداع الثَّقافي، الجماهيريَّة، ط2004/1م.

الفهرس العام

https://archive.org/details/@hassan_ibrahem

المؤثراتُ التُّراثيَّةُ
في الإبداعِ الشِّعْريِ في لِيبيَا



الهيئة العامة للثقافة
GENERAL AUTHORITY FOR CULTURE